María Elena Blanco

ASEDIOS AL TEXTO LITERARIO

Arenas - Borges - Carpentier - Diego - Góngora - Herrera y Reissig - Lezama Lima - Martí - Onetti - Quevedo - Rulfo - San Juan de la Cruz - Sarduy - Vallejo



BETANIA

María Elena Blanco

ASEDIOS AL TEXTO LITERARIO

Arenas - Borges - Carpentier - Diego - Góngora - Herrera y Reissig - Lezama Lima - Martí - Onetti - Quevedo - Rulfo - San Juan de la Cruz - Sarduy - Vallejo

editorial **BETANIA**
Colección ENSAYO

Colección ENSAYO.

Portada: Fotografía de Ruy Sánchez-Blanco

Editorial BETANIA.
Apartado de Correos 50.767.
28080 Madrid. España.

I.S.B.N.: 84-8017-092-1
Depósito Legal: M. 22.407-1999

Imprime Coopegraf.
Impreso en España - Printed in Spain.

A Roberto Echavarren,

por su inspirado magisterio
y su generoso estímulo.

ÍNDICE

Págs.

I. POESÍA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL 11

Vertientes de la crítica gongorina: Dámaso Alonso/Lezama Lima/Severo Sarduy/Mauricio Molho 13

Reversibilidad y quiasmo en el *Polifemo* de Góngora 21

Dos sonetos de Quevedo: análisis textual 31

El *Cántico espiritual*: experiencia y texto 37

II. POESÍA LATINOAMERICANA 55

Julio Herrera y Reissig y Jules Laforgue: evolución, confluencias e intertextualidad 57

Julio Herrera y Reissig: *Los parques abandonados*. Análisis textual de cuatro poemas 89

Las costas del espacio *Trilce*: poemas I y LXXVII 97

Eliseo Diego: maestro de las formas breves entre poesía y prosa 109

Ismaelillo: palabra, representación, texto 123

III. NARRATIVA LATINOAMERICANA 137

Autenticidad, verosimilitud y enunciación en *El pozo* de Juan Carlos Onetti 139

Narrador no fiable y personaje rebelde en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti 155

Apuntes sobre sujeto/imagen/texto en *Paradiso* 182

Págs.

Instancias del sujeto en un texto de Borges: *Hombre de la esquina rosada* 189

La pérdida como fundación del texto: elementos estructurales de la enunciación y del enunciado en *Pedro Páramo* 201

Parodia e impugnación de la historia en la novela cubana contemporánea: Carpentier/Sarduy/Arenas 215

I. POESÍA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL:

GÓNGORA
QUEVEDO
SAN JUAN DE LA CRUZ

VERTIENTES DE LA CRÍTICA GONGORINA: DÁMASO ALONSO/LEZAMA LIMA/ SEVERO SARDUY/MAURICIO MOLHO

Abordaremos aquí algunos aspectos de la crítica contemporánea de Góngora partiendo de las exégesis básicas de Dámaso Alonso para luego incursionar en aproximaciones más innovadoras, aunque parciales, como las de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Mauricio Molho.

Los trabajos de Dámaso Alonso se sitúan dentro de una tradición de crítica erudita, académica, que tiende a volcarse sobre la obra entera de un autor y trata de explicarla de manera exhaustiva, entrando con frecuencia en disquisiciones de tipo polémico con otros comentaristas anteriores o contemporáneos. Dámaso Alonso dialoga, por así decirlo, con toda la crítica gongorina anterior, desde los comentaristas del XVII, apoyando a unos, refutando a otros y, por supuesto, ofreciendo interpretaciones propias sobre ciertos aspectos. En su mayor parte, sin embargo, la crítica gongorina de Dámaso Alonso consiste en una labor de edición y explicación de la obra de Góngora que permanece por lo general en la superficie del texto, haciendo hincapié en la temática, la estilística y algunos aspectos estructurales conexos, como la sintaxis, la métrica y la versificación, sin ahondar en la problemática de la producción del texto.

En el "Estudio preliminar"[1] que integra el primer volumen de su fundamental monografía *Góngora y el **Polifemo***, Alonso examina la obra de Góngora desde los puntos de vista léxico, sintáctico, temático e histórico, y la divide, para los fines del análisis, entre las composiciones humorísticas y las composiciones serias, rechazando así la caracterización hecha por la crítica barroca de un Góngora "príncipe de la luz" y otro Góngora "príncipe de las tinieblas", es decir, la noción de la evolución de la obra gongorina de un estilo claro y relativamente accesible, aunque siempre culto, a una escritura hermética, a una poesía para iniciados. Alonso refuta asimismo la distinción tajante, generalizada por cierta crítica, entre gongorismo y conceptismo, ya

---

[1] Dámaso Alonso, *Góngora y el **Polifemo***, vol. I, Madrid, Gredos, 1974.

que encuentra elementos de conceptismo en el gongorismo y viceversa. Tampoco acepta la identificación absoluta del gongorismo con el cultismo, aduciendo que este último formaba parte de una tradición literaria vigente en España desde el siglo anterior y procedente de Petrarca. Explica Alonso que el gongorismo es una manifestación particular del cultismo y procede a cerrar el tema con una frase muy típica de su estilo crítico: "el gongorismo apela más a los sentidos y el conceptismo más a la inteligencia; el gongorismo se reconoce antes por materiales del significante y el conceptismo por elementos del significado"[2]. Ambos gongorismo y conceptismo, según Alonso, son técnicas formalistas en que la dificultad estriba en la forma y no en el fondo, es decir, que "lo original y sorprendente son las complicaciones expresivas del significante"[3]. Tales dualismos absolutos (e.g. fondo-forma) ya han sido matizados por la crítica y el propio Alonso parece haberse propuesto actualizar su lenguaje crítico con nociones estructuralistas que, sin embargo, utiliza aquí en forma algo simplista.

La mayor parte del "Estudio preliminar" está dedicada al análisis estilístico, en el que Alonso abunda en la enumeración y descripción del uso gongorino de las figuras retóricas –metáforas, metonimias, sinécdoques, paráfrasis, aliteraciones, paronomasias, hipérbaton, etc.– además de los cultismos y las múltiples alusiones mitológicas. Alonso considera que una de las características principales del estilo de Góngora es el uso de la bisemia, o doble significación de una misma palabra. Al respecto, Mauricio Molho, en sus ensayos sobre la poética gongorina[4], va más lejos al afirmar que la obra de Góngora se basa, en parte, en el uso de la polisemia, es decir, la múltiple significación de un mismo vocablo.

En el estudio sobre el *Polifemo*, Alonso explica históricamente los orígenes del mito de Polifemo y sus distintas adaptaciones a lo largo de la literatura europea, fundamentalmente la italiana y la española, y destaca la gran atracción que tuvo este tema para el arte barroco, ya que este gigante monstruoso y enamorado encarnaba el contraste absoluto e irreconciliable tan caro a la mentalidad barroca: su desmesura y su íntima contradicción lo hacían un tema predilecto del siglo XVII. La edición, versión y comentario del *Polifemo* hechos por Alonso representan un trabajo de gran seriedad y erudición imprescindible para la comprensión de la obra. Alonso estudia también distintos aspectos de las *Soledades*, que considera la obra más difícil de Góngora y la más característica del gongorismo. Explica que el tema de la oscuridad literaria era frecuente en la época y que la ambigüedad y la dificultad eran consideradas un desafío al intelecto y a la sensibilidad del lector de poesía. El cultismo, uno de los componentes de esa dificultad, tiene en Góngora, sin embargo, según Alonso, un valor eminentemente expresivo y no sólo decorativo o erudito, y aparece en dos modalidades: el cultismo léxico

---

[2] Ibid., pág. 75.
[3] Ibid., pág. 79.
[4] Mauricio Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977.

(latinismos, uso de esdrújulas, aliteraciones, etc.) y el cultismo sintáctico (fundamentalmente hipérbaton).

La "obra seria" de Góngora, a juicio de Alonso, consiste en obras que presentan un mundo idealizado en el que reina la belleza absoluta y se evaden los aspectos vulgares u ordinarios de la realidad, evitando su alusión a nivel textual y disfrazándolos de irrealidad por medio de continuas metáforas. Entre estas obras incluye Alonso en primer plano el *Polifemo* y las *Soledades*. La "obra humorística", cuyo mejor ejemplo es la *Fábula de Píramo y Tisbe*, consta de obras en las que Góngora describe las vicisitudes del hombre o se burla de su condición. En ambos casos, Góngora construye un universo lingüístico que responde a sus propias leyes y que reemplaza la realidad por otra, textual, que Alonso califica de arcaizante, artificiosa, antirrealista.

En los *Estudios y ensayos gongorinos*[5], Alonso dedica una serie de ensayos a diversos aspectos parciales de la obra de Góngora, algunos de los cuales son particularmente interesantes no sólo por su contenido, sino además en la medida en que revelan el estilo crítico de Alonso, quien descubre rasgos significantes del estilo de Góngora pero no hurga en su origen ni los inscribe en un proceso de producción textual.

En el ensayo "Claridad y belleza de las *Soledades*"[6], Alonso dedica algunos comentarios pertinentes a la metáfora gongorina. En primer lugar, pone de relieve el procedimiento de Góngora que consiste en utilizar una misma metáfora (por ejemplo, "cristal", "oro", "nieve", etc.) para sustituir referentes totalmente distintos y sin conexión semántica entre sí; es decir, que "cristal" se usa como metáfora tanto del referente "agua" como del referente "miembros" o "cuerpo femenino"; "oro" puede ser metáfora de todos los objetos poseedores de una misma cualidad común, la de ser dorados, ya se trate de referentes tan diversos como "pelo", "trigo", o "sol". Concluye Alonso que por medio de este procedimiento "desaparece lo individual dentro de una idea genérica, dos conceptos distintos de materia real ascienden a ser un solo concepto estético, una sola imagen"[7]. Una asociación de esta característica de la escritura gongorina con las nociones de concepto y agudeza de Gracián no haría sino enriquecer considerablemente el análisis, pero Alonso se limita a afirmar que "resultan así en la poética de Góngora unas extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación"[8]. Es precisamente a partir de esas "extrañezas" o reiteradas manías de la escritura, relacionadas con lo que Lacan denomina la τύχη o "el encuentro de lo real (...) ese tropiezo, (...) ese obstáculo que encontramos a cada instante"[9], que la crítica debe y puede indagar más profundamente en una obra.

---

[5] Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
[6] Ibid., págs. 66-91.
[7] Ibid., pág. 72.
[8] Ibid.
[9] Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario XI, Barcelona, Barral Eds., 1977, págs. 63-74.

En el ensayo titulado "La simetría bilateral"[10], Alonso desarrolla el concepto de "bimembración", aplicable tanto a elementos métricos y rítmicos como fonéticos, semánticos y sintácticos del verso. Fuera de la acotación de que Góngora usa la bimembración siempre con fines expresivos, el ensayo de Alonso no ofrece ninguna clave con respecto a la posible significación profunda que podría tener este aspecto de la escritura gongorina. Posteriormente, Mauricio Molho ha desarrollado esa misma idea de escisión en la imagen y en el verso de Góngora de manera mucho más rica, creando el concepto de "difracción"[11], que explica no sólo la escisión sino también la mutua interacción de las dos partes escindidas, y lo que este fenómeno nos revela de la mentalidad y la escritura barrocas, ampliando así las nociones de concepto y agudeza expuestas por Gracián. Molho elabora asimismo, aplicándola a las *Soledades*, la noción de "equipolencia"[12], que revela el funcionamiento de grupos de metáforas relacionadas con un mismo concepto. Molho utiliza estos conceptos como instrumentos críticos realmente eficaces en la elucidación del texto; Alonso, por su parte, a pesar de incontables ejemplos, enumeraciones, divisiones y subdivisiones, no pasa de un análisis bastante superficial. Así pues, al observar la "irrealidad" del lenguaje de Góngora, dice: "He aquí, por tanto, llevada a su último extremo, una lengua poética en la que los designativos metafóricos están poniendo constantemente una barrera irreal entre la mente y el objeto mismo. Cierto que estas metáforas carecen siempre de novedad, pero permiten huir el nombre grosero y el horrendo pormenor..."[13], y concluye lo siguiente: "...son un bello eufemismo. Abstraen del objeto sus propiedades físicas y sus accidentes, para presentarle sólo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta, en un momento dado, son las únicas que tienen estético interés"[14]. El crítico no se interroga sobre esa "abstracción" u omisión de ciertas propiedades del objeto en beneficio de otras, ni sobre ese "estético interés" que la determina. En otro ensayo, "Alusión y elisión en la poesía de Góngora", refiriéndose a la perífrasis como procedimiento poético en Góngora, Alonso destaca la "perífrasis eufemística", en la que "la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa"[15], aproximándose así, tentativamente, al fondo de la cuestión, pero sin ir más allá.

Severo Sarduy, en cambio, al tratar este mismo aspecto de la escritura de Góngora[16], es decir, la elipsis, relaciona esta figura retórica, por un lado, con la metáfora como mecanismo de supresión (preconsciente) e incluso de represión (inconsciente) en el contexto de la dialéctica del deseo y, por otra, con la elipse, su doble geométrico, en el marco de la teoría kepleriana. Ambas la elipsis (en

---

[10] Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 117-173.
[11] Mauricio Molho, op. cit., págs. 134-135.
[12] Ibid., págs. 56-57.
[13] Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *Estudios y ensayos gongorinos*, pág. 73.
[14] Ibid., pág. 74.
[15] Ibid., pág. 93.
[16] Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

los planos retórico y psicoanalítico) y la elipse (como noción geométrica y astronómica) tienen en común "un proceso de doble focalización, [en el que se privilegia] uno de los focos en detrimento del otro"[17], es decir, presentan la sobredeterminación o exageración de un aspecto y la obturación u ocultamiento del otro: "La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro, láser que alcanza en Góngora su intensidad máxima."[18] Sarduy traza un paralelo entre este procedimiento y otro conocido en pintura como "caravaggismo", relacionado con el tratamiento pictórico de la luz: "ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente (...): rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento central del objeto (...) [provocando] su momentánea incandescencia, su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad..."[19].

Aquí el análisis de Sarduy se encuentra con el de Lezama Lima. En su ensayo "Sierpe de Don Luis de Góngora"[20], Lezama se detiene a examinar la luz gongorina, estableciendo un paralelo con el *chiaroscuro* de la pintura barroca. La luz que despide la imagen gongorina se concentra en el objeto y luego produce una irradiación y una transparencia que, como las facetas del diamante, oscilan entre un brillo deslumbrador, una máxima visibilidad, y un vacío de luz, una opacidad negra. Lezama descubre la relación de este funcionamiento oscilante de la luz en la imagen de Góngora con su duración en el tiempo: "Góngora ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o seres en la luz. (...) Acude el sentido ante la luz principal, báñase en el gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y se extenúa"[21]. Sin duda, se trata a la vez de tiempo de la luz (tiempo físico), tiempo de la imagen (tiempo poético o textual), y tiempo de la escritura (tiempo interno, pulsional, χώρα[22]). Es interesante notar aquí que Dámaso Alonso, una vez más, parece aproximarse mucho antes que Lezama o Sarduy a esta idea de la luz en Góngora, pero no capta sus repercusiones, no la elabora y se queda en el plano de la simple observación: en el ensayo antes mencionado sobre el uso gongorino de la alusión y la perífrasis, Alonso distingue una "perífrasis como procedimiento intensificativo" cuya función sería la de "comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir"[23].

Volviendo al análisis de Sarduy, la elipsis, en la retórica barroca, corresponde estructuralmente a nivel textual al "repudio de un significante que se

---

[17] Ibid., pág. 70.
[18] Ibid., pág. 67.
[19] Ibid., págs. 67-68.
[20] José Lezama Lima, "Sierpe de Don Luis de Góngora", *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets, 1970.
[21] Ibid., pág. 27.
[22] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Eds. du Seuil, 1974, págs. 22-25.
[23] Dámaso Alonso, "Alusión y elisión en la poesía de Góngora", *Estudios y ensayos gongorinos*, pág. 95.

expulsa del universo simbólico"[24] –en Góngora se trata del "nombre grosero y el horrendo pormenor" citados por Alonso–, función que desempeña la metáfora, como hace notar el propio Alonso. El análisis de Sarduy, sin embargo, rebasa el nivel puramente retórico y, basándose en la teoría lacaniana, relaciona la función de la metáfora propiamente barroca con el concepto de represión. metáfora llevada "al cuadrado", metáfora primera (que es una metáfora trivial, o "de uso", "muerta", como la ha calificado Derrida[25]) a su vez metaforizada, doblemente separada de su referente e identificada –como la represión– con una fuga o una carencia, un centro "otro", elidido. El lenguaje barroco, anota Sarduy, es comparable por lo tanto con el lenguaje del delirio: ambos presentan "una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos..."[26]. Alonso, refiriéndose al hermetismo de las *Soledades*, acota parcamente que "parece haber sido claro el propósito de Góngora la formación de una lengua poética"[27]. Mauricio Molho, explicitando con mayor profundidad esta cuestión, sugiere que la metáfora, figura privilegiada del discurso poético de Góngora, redunda en "imágenes idealizantes de la experiencia, [en un objeto] que, desligado ya de lo real, está llamado a identificarse sólo con las leyes del lenguaje que lo edifica: discurso abstracto que extrae de sí mismo su coherencia y significación"[28].

En el ensayo "Semántica y poética", Molho hace un análisis de diez versos de las *Soledades* desde una perspectiva semántica. Observa que la poesía para Góngora es "un ser funcional", cuya función parece ser la de "un riguroso ejercicio del intelecto": la oscuridad de Góngora es una oscuridad lingüística. Molho censura a la crítica moderna de Góngora por haber hecho caso omiso del proceso intelectual que da origen a la concepción gongorina del poema, lo que atribuye a una carencia de reflexión epistemológica al respecto. Por otra parte, señala que la mayor parte de la crítica se ha detenido en la problemática de la realidad o irrealidad de la obra de Góngora, en particular de las *Soledades*. Sin embargo, afirma Molho, tal problemática no se planteaba en absoluto para Góngora y sus contemporáneos, mientras que lo que les preocupaba era la cuestión de la imitación. Para Molho la originalidad de Góngora en su época consistió en "sobrepasar el lenguaje que ya no [era] para él tan sólo material de imitación, sino modelo profundo del poema"[29].

La tesis principal de Molho en este ensayo es que la poesía de Góngora constituye una "episemántica", "cuya originalidad consiste en reproducir a un nivel, que es el del lenguaje efectivo, operaciones mentales análo-

---

[24] Severo Sarduy, op. cit. pág. 70.

[25] Véase Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Eds. du Seuil, 1975, págs. 364-372.

[26] Severo Sarduy, op. cit., pág. 75.

[27] Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *Estudios y ensayos gongorinos*, pág. 87.

[28] Mauricio Molho, op. cit., págs. 13-14.

[29] Ibid., pág. 25.

gas a las que previamente llegaron a instituir el nombre en el sistema lingüístico"[30]. Las *Soledades* son, pues, desde este punto de vista, un intento de reconstrucción del lenguaje. Molho justifica la aproximación semántica a la poesía gongorina dado que toda ella está basada en el uso del concepto según la definición de Gracián[31] y, por otra parte, porque el instrumento analítico de la semántica moderna "enlaza, prolonga y renueva (...) la reflexión de los filósofos gramáticos de la época clásica"[32]. Según Molho, la "episemántica" de Góngora se debate contra problemas similares a los que enfrenta la semántica del lenguaje efectivo, entre los cuales los más importantes son la sinonimia y la polisemia, operaciones a la vez complementarias y contradictorias que afectan la economía del texto. Concluye Molho en este ensayo que el lenguaje de Góngora constituye una "búsqueda de plurivocidad", en oposición a la lengua natural, que intenta resolver toda ambigüedad que atente contra la univocidad del discurso.[33]

En otro ensayo, dedicado a las *Soledades*, Molho aplica el análisis semántico para elucidar el título de esta obra y su relación con el resto del poema, tema extremadamente polémico que ha ocupado a la crítica gongorina sin que ésta haya podido explicarlo en toda su complejidad. A partir del exordio de cuatro versos dirigido al duque de Béjar que figura al principio de las *Soledades*, único lugar en todo el poema donde aparece la palabra "soledad", Molho descubre una relación de identidad entre las palabras soledad, silva y selva, a saber, soledad/silva = soledad/selva, es decir, la identidad entre la forma métrica (silva) y la sustancia poética (selva) utilizadas por Góngora, las cuales representan, a juicio de Molho, la negación de toda estructura. La conclusión de este crítico es, pues, que "la *Soledad*, llamada así porque evoca las soledades pastoriles de la selva cuyos huéspedes son pastores salvajes, y porque es, tanto por la composición métrica como porque rehúsa toda estructura formal aparente, una silva (en el doble sentido de la palabra), constituye una tentativa, nunca intentada antes de Góngora, de reunir en un único y vasto poema una suma de temas poéticos representados en circuito abierto. La representación de la soledad no es un círculo cerrado, sino la espiral que gira sin fin sobre sí misma sin encontrar su fin"[34]. Por otra parte, Molho destaca el hecho de que el *Polifemo* y las *Soledades* se publican simultáneamente pero son radicalmente distintos: el *Polifemo* es una obra acabada y perfecta, mientras que la segunda es una estructura no acabada y abierta, cuya libertad está basada en la disciplina del concepto.

Polifemo, obra circular, cerrada; *Soledades*, obra abierta, espiral: dos verdaderos centros, dos extremos elípticos de la obra de Góngora, el uno brillante y perfecto como una joya, el otro oscuro y salvaje como la sel-

---

[30] Ibid., pág. 26.
[31] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Ed. Castalia, 1969; véase asimismo Mauricio Molho, op. cit., págs. 26-27.
[32] Mauricio Molho, op. cit., pág. 27.
[33] Ibid., pág. 37.
[34] Ibid., pág. 80.

va/silva, anverso y reverso de una obra que plantea, en definitiva, la problemática del sujeto como sujeto dividido y deseante, que bajo la apariencia de una apretada coraza metafórica –represiva– esconde una demanda insatisfecha, revela la carencia original de toda escritura.

REVERSIBILIDAD Y QUIASMO EN EL *POLIFEMO* DE GÓNGORA

En este análisis de algunos pasajes de la *Fábula de Polifemo y Galatea*[1] se explorará, partiendo de las nociones de reversibilidad y quiasmo expuestas por Maurice Merleau-Ponty, la coexistencia, a nivel estructural y textual, de dos escenas, dos alternativas que al tiempo que parecen oponerse se ofrecen simultáneamente en una misma instancia y sin excluirse mutuamente, procedimiento que apunta a una tentativa por parte de Góngora de revelar una realidad compleja, de doble fondo, que tras un escenario luminoso y visible esconde otro invisible a las apariencias y que se descubre sólo a través de un esfuerzo, de un aprendizaje, de la experiencia de una dificultad. Esta coincidencia de aspectos contradictorios de la realidad están presentados como el anverso y el reverso de una percepción, los cuales no se autoexcluyen sino que participan de una tangencia común.

En sus dos últimas obras, *L'oeil et l'esprit*[2] y *Le visible et l'invisible*[3], esta última publicada póstumamente, Merleau-Ponty describe la percepción en términos de reversibilidad yo/otro, de quiasmo o intercambio yo/mundo: tangencia invertida –derecho y revés del dedo de guante– en que se basa la mirada como pliegue que es a la vez apertura a lo interior (invisible) y recipiente de lo exterior (visible). Lo invisible no se da como negación absoluta, sino como "otra dimensionalidad", "como se abre la profundidad detrás de la altura y la anchura, como el tiempo se abre detrás del espacio"[4]. Lo visible, por su parte, incluye un elemento no visible: "lo intocable del tacto, lo invisible de la visión, lo inconsciente de la conciencia (su *puntum caecum* central, esa ceguera que la hace conciencia, es decir

---

[1] Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Dámaso Alonso, en *Góngora y el **Polifemo***, vol. III, Madrid, Gredos, 1974.
[2] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964.
[3] Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
[4] Ibid., pág. 285.

aprehensión indirecta e invertida de todas las cosas) es el otro lado o el revés (o la otra dimensionalidad) del ser sensible; no se puede decir que esté allí, aunque, con toda certeza, hay puntos donde *no está*. Está (...) con una presencia de "doble fondo"."[5]
En el *Polifemo* de Góngora esta representación de las dos escenas, del dentro y el fuera, o el anverso y el reverso, de una percepción, se expresa constantemente por medio de procedimientos significantes, entre los que se cuentan, a nivel métrico, la bimembración, estudiada por Dámaso Alonso[6]; a nivel sintáctico, el hipérbaton; y a nivel semántico, la difracción, propuesta por Mauricio Molho[7], además de ciertos tipos privilegiados de agudezas basadas en el oxímoron y la inversión, analizadas por Gracián[8].

I. Reversibilidad y quiasmo sonido/silencio, acción/ocio.

A. Dedicatoria (ofrenda/demanda) al conde de Niebla (estrofas 1 a 3).

Estas tres estrofas iniciales del poema proponen una ofrenda que es, a la vez, una demanda: la ofrenda del poema al conde exige de éste su escucha, que es aquí el reverso de la acción a que está dedicado, la cacería (estrofa 1), y del ruido de los animales y del cuerno (estrofa 2); es decir, la escucha que exige la poesía supone, por parte de su receptor, el "ocio atento" y el "silencio dulce" (estrofa 3).

La ofrenda –el poema mismo– supone, a su vez, de parte del poeta, un silencio y un lenguaje: sólo que aquí el silencio corresponde a una acción y el lenguaje a una especie de ocio: el silencio es el silencio de la escritura, que entraña el trabajo de producción material del poema, y el lenguaje, en cuanto sonido, "aire articulado", es aquí "ocio" para el poeta, pues son las musas las que dictan o refieren los versos.

---

[5] Ibid., pág. 307.
[6] Dámaso Alonso, "La simetría bilateral", *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 117-173.
[7] Mauricio Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977, págs. 134-135.
[8] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, págs. 170, 179.

B. Discurso del hablante poético: recitación de los versos inspirados por la musa Talía/"Canto" de Polifemo: prosopopeya articulada por intermedio de las Piérides.

El discurso del hablante poético, que arranca con la dedicatoria al conde de Niebla, consta de las estrofas en "rimas sonoras" inspiradas por la musa Talía, bucólica pero culta, en las que desarrolla la historia –la "Fábula"– de Polifemo y Galatea. Sin embargo, este discurso incluye el "Canto" de Polifemo, en el que entra un segundo, presunto "hablante", el cíclope, que no profiere sino gemidos ininteligibles, cuya prosopopeya debe ser traducida, "referida" por otras musas, las Piérides. La "voz" de Polifemo, toda hueca y escandalosa ("el prodigioso fuelle de su boca", estrofa 44; "el trueno de la voz fulminó luego", estrofa 45), procede de otro espacio contiguo, espacio salvaje de habla no sujeta al orden simbólico humano, que es el reverso del primero, espacio culto de lenguaje poético regido por las leyes de la retórica, estableciendo una oposición entre naturaleza cultivada, ordenada, y antinaturaleza arrogante y transgresora.

II. Lo visible y lo invisible: noche/luz, vacío/pleno.

La caverna de Polifemo, "seno oscuro" de la "negra noche" (estrofa 5), se nos presenta como un agujero negro, una concavidad cuyo fondo no se vislumbra, evocada sobre todo por las palabras "seno" y, en la estrofa siguiente, "bostezo" –enorme apertura que a su vez se asocia con otro espacio cóncavo: la boca– y, por último, por "melancólico vacío" (estrofa 6), el cual sin embargo encierra una "copia bella", es decir, un pleno, un visible que es parte de la naturaleza.

En la misma isla, del otro lado de la caverna, existe Galatea, que proviene del "reino de la espuma" (estrofa 13) y está habitada por la luz; sus ojos son cual "luminosa estrella"; su piel "blanca pluma"; su cuerpo "cristal", "pavón", "cisne"; su oreja "nácar" (estrofas 13-14). Se trata de una concentración de luz, de un exceso de brillo y de blancura, que son el reverso –el lado convexo, saliente, contorneado por la luz– de la cavidad nocturna, sombría, de Polifemo.

El escenario mismo en que se ubica la *Fábula* –Sicilia– es descrito por Góngora explícitamente como un escenario reversible, compuesto de dos aspectos al mismo tiempo contradictorios y complementarios, uno hueco y oculto, el otro lleno, visible:

> "Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
> copa es de Baco, huerto de Pomona..." (estrofa 18)

Este aspecto reversible, a nivel del significante, se revela no sólo en la construcción paratáctica "en cuanto oculta, en cuanto ofrece", sino en la sutil inversión de las sílabas co-pa/Ba-co. La copa, además, se asocia con

la caverna y el bostezo en la medida en que sugiere la apertura de un espacio que es vacío y lleno, cóncavo y convexo a la vez: copa, pero de Baco (abundancia); copa, pero también huerto, al igual que en la estrofa 6, en la que vimos una relación similar entre "melancólico vacío" y "copia bella".

III. Principio de realidad/principio de placer: trabajo/deseo.

Los hombres y la naturaleza manifiestan su pasión por Galatea y padecen sus consecuencias. Glauco y Palemo, los dos aspirantes marinos al amor de Galatea, establecen un orden simétrico, reversible, con los dos pretendientes terrestres, Acis y Polifemo. Ambos términos de cada par, sin embargo, tienden de alguna manera hacia el par opuesto, cual quiasmo o entrecruzamiento. Así pues, Palemo, semidios marino, desearía ser terrestre para perseguir a Galatea más eficazmente:

"...ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino,
dorado pomo a su veloz carrera..." (estrofa 17)

Glauco es mitad pez, mitad hombre: "el pecho no escamado,/ronco sí..." (estrofa 15); es casi humano, y se acerca a la ribera lo suficiente como para que ésta lo escuche pedir a Galatea que suba a su "carro de cristal".

Acis, por su parte, declara su ascendiente marino en calidad de hijo de la ninfa Simetis, "gloria del mar, honor de su ribera" (estrofa 25), y es devuelto al mar, convertido en río, al morir víctima de la ira de Polifemo. En cuanto a Polifemo, se proclama "de Neptuno hijo fiero" (estrofa 7), estableciendo así su filiación marina.

Las consecuencias de la pasión por Galatea en la naturaleza y en los hombres que trabajan la tierra plantean la dualidad trabajo/deseo, es decir, ley/transgresión, polos que coexisten como anverso y reverso de una misma realidad, sin presentarse como alternativas autoexcluyentes. Se observa una relación de quiasmo entre los efectos que provoca el amor en los hombres y en la naturaleza y la reacción de Galatea a esos efectos producidos por ella misma, que son los siguientes:

En los hombres y la naturaleza: <u>exceso de ardor sensual</u>
que causa una <u>disminución de energía para el trabajo</u>:

"Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados
de tardos bueyes, cual su dueño errantes;" (estrofa 21)

En Galatea: que culmina en una <u>exceso de energía</u> disminución de ardor sensual, frialdad o pasividad que la conduce al sueño:

"Huye la ninfa bella; y el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino,
dorado pomo a su veloz carrera; (...)" (estrofa 17)

"La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día." (estrofa 23)

IV. Dialéctica de la mirada y de la seducción Acis-Galatea: pasividad/acción, ojos del sueño/ojos de la visión, imaginario/simbólico.

A través de todo el *Polifemo* se da una simultaneidad de acciones o escenas diversas, narradas por fuerza sucesivamente, pero aconteciente al mismo tiempo: siempre está pasando otra cosa paralelamente, aunque no nos damos cuenta de ello a primera vista. La aparición de Acis durante el sueño de Galatea y su escena correspondiente invertida –reversible–, el despertar de Galatea y el sueño fingido de Acis (estrofas 23-37), constituyen un ejemplo de este procedimiento.

En las estrofas 23 (Galatea) y 24 (Acis), además, tenemos la yuxtaposición de dos actitudes opuestas frente al mundo: pasividad y agresividad, entrega y toma. Los verbos principales referidos a Galatea en la estrofa 23 son dos: "da" (v. 4) y "da" (v. 7), verbo activo que no obstante supone sometimiento, entrega, pérdida. Galatea, en su fuga, llega a una fuente protegida por la sombra de un árbol, a la que da "la nieve de sus miembros", y el arrullo de unos pájaros la induce a dar sus ojos al sueño. El tiempo presente del verbo indica una cierta relación estática con respecto al tiempo y al espacio. Galatea se inscribe en un tiempo/espacio puramente textual, superficial, presimbólico: no ha experimentado la escisión especular del sujeto (no se mira en la fuente) y su descripción se reduce a la blancura de su piel y al brillo de sus ojos, puras superficies encandilantes pero sin profundidad.

Acis (estrofa 24) irrumpe en la naturaleza en el momento de mayor tensión solar ("latiendo el Can del cielo estaba"); los verbos que describen su súbita aparición son verbos que denotan una acción eminentemente física ("sudando") y deliberada ("llegó"). El gerundio "sudando", además de su calidad visual y su denotación fisiológica, indica una acción que se está desarrollando en el tiempo real, y el verbo "llegó", en pasado, colocado al principio del verso y seguido de una fuerte pausa, denota una modificación de la naturaleza, que tiene consecuencias reales. Acis "dio" su boca a la fuente y sus ojos a Galatea, pero esta acción de dar no supone aquí entrega sino toma de posesión de la realidad por los sentidos y por la mirada, ya que bebe y mira "viendo al sueño blando" (de Galatea). Los ojos de Galatea se entregan al sueño; los de Acis ven y deliberadamente miran. Hay aquí una definición temporal de la acción; Acis está inscrito en la dinámica del tiempo y del espacio físicos. Acis se mueve en su entorno con una serie de actos –llega sudando, ve, bebe, mira (estrofa 24), venera (estrofa 25), deposita su ofrenda (estrofa 26), se lava las manos (estrofa 27)– que lleva a cabo mientras Galatea está entregada al espacio otro del sueño.

La estrofa 24 establece una tensión máxima entre todos los elementos opuestos que coexisten en ella por medio de una serie de difracciones. La constelación del Can está unida al sol en su punto de máximo ardor, y Acis está "vestido estrellas": la luz correspondiente es, por lo tanto, una fusión de la luz solar, ardiente y directa, y la luz estelar, diamantina, difractaria y fría. Se trata de una concentración y diseminación simultáneas de dos tipos de luz: diurna y nocturna, que apuntan a la reversibilidad día/noche: el sol bajo el que llega Acis está en su cénit mientras que "los soles" de Galatea se han puesto en occidente, en la noche del sueño. La palabra "estrellas", por su connotación de luz fría y centelleante, permite la asociación con el "cristal", que a su vez se asocia con el agua, estableciéndose en esta estrofa una difracción fuego/agua:

> "Salamandria del Sol, vestido estrellas,
> latiendo el Can del cielo estaba, cuando
> (polvo el cabello, húmedas centellas,
> si no ardientes aljófares, sudando)
> llegó Acis; y, de ambas luces bellas
> dulce Occidente viendo al sueño blando,
> su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
> al sonoro cristal, al cristal mudo." (estrofa 24)

Es interesante notar asimismo la doble referencia que adquiere la palabra cristal en el último verso de esta estrofa, difracción paratáctica intensificada por la antítesis de los adjetivos sonoro/mudo ("cristal sonoro" al que da su boca: agua de la fuente; "cristal mudo" al que da sus ojos: cuerpo dormido de Galatea). A su vez, la reversibilidad sonido/silencio, cuya relevancia destacamos en relación con la dedicatoria al conde de Niebla, al inicio del poema, una vez más da lugar a una serie de transicio-

nes significantes. De la misma manera que en la estrofa 2 el ruido del pájaro, del caballo y de los cuernos de caza debían cesar para propiciar el soplo poético, y en la estrofa 12 la evocación de la bárbara música de Polifemo suscitaba la primera aparición de Galatea en la estrofa siguiente, el canto de los ruiseñores que adormece a Galatea en la estrofa 23 anuncia la súbita aparición de Acis y la entrega de su ofrenda a Galatea mientras ésta duerme. Las "vagas cortinas" del viento (estrofa 27) y la "sonorosa plata" del arroyo (estrofa 28) despiertan a Galatea y preludian una escena muda en que priman la importancia de la mirada y las reacciones psicológicas: el encuentro de la ofrenda, el flechazo de Cupido a Galatea y el "mentido sueño" de Acis. Por último, la unión de Acis y Galatea va precedida del arrullo de las palomas (estrofas 40-42), cuyo ritual de amor debe cumplirse para que el poeta pueda mostrar la otra cara del ritual, el amor de los jóvenes.

En consonancia con el perfil psicológico de Galatea que se viene estructurando a lo largo del poema, tal como lo hemos sugerido con respecto a la escena en que da sus ojos al sueño –ojos aún no abiertos a la mirada– el deseo es en Galatea un deseo mudo, anterior al lenguaje:

> "Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
> el nombre articular que más querría..." (estrofa 32)

e imaginario, anterior a la visión:

> "ni lo ha visto, si bien pincel süave
> lo ha bosquejado ya en su fantasía." (estrofa 32)

Galatea despierta cuando Acis se lava las manos en un espacio contiguo aunque no abarcado en su campo de visión, pero sabe inmediatamente que se trata del autor de la ofrenda porque lo ha imaginado, lo ha vislumbrado con los ojos del sueño.

Acis, por el contrario, deliberadamente "finge sueño" para los fines de su deseo, sueño que es "mentido retórico silencio" (estrofa 33): retórico, por su carácter deliberado y artificial, y mentido, ya que, tras su fingido sueño, sus ojos espían cada reacción de Galatea:

> "alterada la ninfa esté o suspensa,
> Argos es siempre atento a su semblante,
> lince penetrador de lo que piensa" (estrofa 37)

Cuando por fin se encuentra con Acis "dormido", Galatea lo mira y lo admira: ve su exterior, pero no sabe que él, a su vez, la mira. Galatea no puede ver más allá de los ojos aparentemente cerrados de Acis; él, por su parte, la penetra con la mirada ("venablo de Cupido", "lince penetrador", estrofas 25, 37), ve en su interior, y produce allí un efecto premeditado. El despertar súbito de Acis, lleno de agresividad viril ("sacude sus miembros", "ostenta gallardo la persona" y "besar intenta", estrofa 38) produce

en Galatea un sobresalto psicológico: la turbación de haber sido violada ("salteada") en su interioridad, en su "invisible".

Los ojos de Galatea ven hacia su interior, hacia la forma invisible que produce a nivel pulsional, inconsciente, su tropiezo con la realidad, con lo que trae el azar (la *tuje*, que Lacan retoma de Aristóteles[9]). Los ojos de Acis, aparentemente cerrados por un acto consciente, miran hacia afuera, proyectan su intencionalidad más allá de su cuerpo y no sólo se abren al exterior y lo reciben, sino que devuelven al mundo su visión propia. En ambos casos lo que el poeta muestra es el elemento estructural que rige cada uno de estos procesos, los mecanismos soporte del deseo, tanto o más que una descripción del deseo mismo o de sus efectos. En definitiva, Acis y Galatea, a su vez, vienen a ser el anverso y el reverso de una condición humana marcada por el lenguaje y el deseo, mitades metonímicas que se complementan y se completan sólo virtualmente, sin jamás alcanzar la totalidad.

V. Polifemo y la otra escena: naturaleza/antinaturaleza.

Simultáneamente a toda la escena del enamoramiento de Acis y Galatea tiene lugar, en el espacio contiguo, del otro lado de una roca (o sea, en el reverso del espacio Acis-Galatea), el "Canto" de Polifemo, a partir de la estrofa 43: hacia la hora del crepúsculo, Polifemo comienza a emitir sus gemidos de amor dirigidos a Galatea. Es precisamente a esa hora de la tarde que Galatea y Acis están en plena dialéctica de la mirada: lo sabemos por una indicación de tiempo en la estrofa 35, en que Galatea se acerca al cuerpo tendido de Acis y admira su belleza:

> "Del casi tramontado sol aspira
> a los confusos rayos, su cabello;
> flores su bozo es, cuyas colores
> como duerme la luz, niegan las flores." (estrofa 35)

Y poco después, mientras Galatea yace con Acis, escucha la voz de Polifemo y se debaten en ella sentimientos entremezclados de amor y de temor:

> "la ninfa los oyó, y ser más quisiera
> breve flor, hierba humilde, tierra poca,
> que de su nuevo tronco vid lasciva,
> muerta de amor y de temor no viva." (estrofa 44)

---

[9] Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario XI, Barcelona, Barral Eds., 1977, págs. 63-74; véase asimismo en esta obra, en relación con *Lo visible y lo invisible* de Merleau-Ponty, el capítulo VI, "La esquizia del ojo y de la mirada", págs. 77-88.

Por un lado, entonces, tenemos la escena muda y la presencia física de los amantes sumidos en el acto de amor –amor natural y, por tanto, en armonía con el universo– y, por otro, la escena hablada de un tercero ausente que ha de ser, a su vez, "articulada" por las musas, ya que este sujeto-*voyeur* es un gigante, una aberración de la naturaleza, mientras que el objeto de su canto –y luego de su mirada–, Galatea, es un sujeto-persona, lo que hace que su deseo sea transgresor y demuestra el orgullo desmedido (la *hubris*) del que pretende ser lo que no es del todo –humano: se refiere repetidamente a "mi persona" (estrofa 52), "la persona mía" (estrofa 53); o divino: "Del Júpiter soy hijo, de las ondas" (estrofa 51), "cíclope celeste" (estrofa 53)– y alcanzar lo inalcanzable, lo que le está vedado por el orden natural y por el orden simbólico. Ya en la estrofa 4 se hacía referencia al "deseo sacrílego" de Tifeo, uno de los gigantes que pretendieron llegar hasta el cielo y cayeron fulminados por los dioses y, en esa medida, predecesor de Polifemo en la transgresión; y en la estrofa 17 se alude a la fútil persecución de Galatea por uno de sus pretendientes, el marino Palemo: "¡Oh cuánto yerra/delfín que sigue en agua corza en tierra!", carrera destinada asimismo al fracaso. En la estrofa 53 tenemos otro claro ejemplo de quiasmo (frente/cielo, ojo/sol) por el que Polifemo, en su discurso prosopopéyico, se compara y se confunde con el cosmos: en su frente ve el sol; en el cielo ve su ojo:

"Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste." (estrofa 53)

En la estrofa 7, al principio de la descripción de Polifemo, el poeta sugería esa posible comparación, pero sin avalarla: "(... de un ojo ilustra el orbe de su frente,/émulo casi del mayor lucero)". Polifemo, sin embargo, como hemos visto, en su descripción de sí mismo –subjetiva, orgullosa– se arroga propiedades cósmicas mediante la transposición del sol, centro del universo, a su frente, y de su único ojo gigante al cielo. Además de las relaciones de quiasmo y reversibilidad apuntadas, cabe traer a colación aquí la noción de la "doble focalización" típica del barroco, analizada por Severo Sarduy en términos de una figura retórica, la elipsis, y su correlato astronómico, la elipse kepleriana: "El apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse, en el discurso astronómico: la teoría kepleriana. En la figura retórica, en la economía de su potencia significante, se privilegia, en un proceso de doble focalización, uno de los focos en detrimento del otro. La elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado/el sol) que esplende en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto/el centro virtual de la elipse de los planetas), elidido, excluido, el oscuro"[10]. Invir-

[10] Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974, págs. 69-70.

tiendo el orden natural, Polifemo coloca en el cosmos el agujero negro de su ojo, oscura oquedad, correspondiente a todos sus atributos gigantescos y antinaturales –por ejemplo, su cueva ("caverna profunda", "seno obscuro", estrofa 5; "formidable de la tierra/bostezo", "albergue umbrío", estrofa 6; y su música "cuyo bárbaro rüido,/de más ecos que unió cáñamo y cera/albogues", estrofa 12)–, y en su enorme frente sitúa el punto de mayor concentración e irradiación de luz: el sol. Aquel significante oculto, obturado, propuesto por Sarduy vendría a ser, en el discurso invertido de Polifemo, el elemento de *hubris*, la carencia disfrazada en su contrario por el deseo, el síntoma de una aspiración exorbitante.

Coexisten, entonces, en forma contigua, tangente, esas dos escenas que representan los dos órdenes que ya hemos visto perfilados a lo largo del poema. La acción de Polifemo de tirar piedras a unas cabras descubre su presencia escondida a los amantes y es la mediación que une y a la vez abruptamente separa las dos escenas reversibles y lleva al poema a su desenlace violento y transgresor. Pareciera sugerir con ello el poeta que la coexistencia inviolada, la tangencia y reversibilidad virtuales de esos dos espacios son precisamente la condición indispensable para mantener la armonía del cosmos y, en particular, para lograr la neutralización de los contrarios que permite el surgimiento del soplo poético, de una enunciación que ha de ser a su vez diferida por las convenciones del lenguaje, de un orden simbólico. El texto revela, pues, una percepción del tiempo y del espacio compleja y ambigua, anclada en la tangencia efectiva y reversible de lo visible y lo invisible, en la constatación de una realidad material, psicológica y escritural de doble fondo que esconde una dimensionalidad oculta accesible sólo al que hurga más allá de las apariencias. No ha de extrañar entonces que Góngora haya concebido su arte como un ejercicio para iniciados en el que el significante y la significación están íntimamente imbricados en una totalidad poética plurívoca y espejeante.

DOS SONETOS DE QUEVEDO: ANÁLISIS TEXTUAL

I

Comunicación de amor invisible por los ojos

A *Si mis párpados, Lisi, labios fueran,*
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran.

B *Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,*
y cristales, sedientos de cristales,
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.

C *De invisible comercio mantenidos,*
y desnudos de cuerpo, los favores
gozaran mis potencias y sentidos;

D *mudos se requebraran los ardores;*
pudieran, apartados, verse unidos,
y en público, secretos, los amores.[1]

Este soneto está construido sobre la base de una serie de proposiciones condicionales introducidas por la conjunción "si" en el primer verso, la cual no se repite y queda sobreentendida en el resto del poema, con el apoyo de los verbos en el modo subjuntivo.

Ya desde el título vemos que existe una ambigüedad en lo que el poeta se propone: por un lado, "comunicación de amor", pero "invisible". Esto

---

[1] Francisco de Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, Madrid, Cupsa Ed., 1976, pág. 203.

resulta intensificado por la ambivalencia del contexto semántico de la palabra "invisible", que puede ser calificativo de "comunicación" o parte del complemento circunstancial "por los ojos". Veremos más adelante a qué apunta esta ambigüedad.

En los dos cuartetos el poeta desarrolla una metáfora basada en la equivalencia ojos = boca, de manera que los párpados serían labios y los "rayos visuales" emanantes de sus ojos serían besos, y el mirar o ver, por lo tanto, sería besar. De aquí se deriva, en el segundo cuarteto, la idea de beber. Siguiendo la metáfora, se desarrollan una serie de imágenes relacionadas con el beber y el agua y, difractariamente[2], con el fuego y la luz: los ojos "sedientos" (agua) de "cristales" (agua) "bebieran" (agua) las bellezas de Lisi. La palabra "cristales" (agua congelada, cristalizada, fría), al ser asociada con la luz, la refracción diamantina, el calor, da lugar a la imagen del fuego: "de luces y de incendios celestiales/alimentando su morir, vivieran".

"Alimentando" el "morir" de sus ojos... ¿Por qué el morir? El morir se refiere a la condición hipotética e irreal, imposible, de todo el planteamiento del poema, comparable al "morir" del sueño (recuérdese otro verso de Quevedo, en *El sueño*: "Pues no te busco yo por ser descanso,/sino por muda imagen de la muerte."[3]), en que lo imposible se hace posible durante el tiempo en que las leyes del inconsciente imperan por sobre los mecanismos de censura: si todo lo que ha expuesto el poeta en los dos cuartetos fuera posible, sus ojos vivirían en ese "morir", alimentándose del fuego "celestial" (ya que no puede ser humano, terrestre) de la belleza de Lisi. Es importante anotar la posición de difracción paratáctica de los dos verbos: "alimentando su morir [verbo sustantivado]/vivieran [verbo principal]". Para prestar apoyo a esta idea, conviene recordar el soneto *Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño*[4]:

> "Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte,
> que nunca duerma yo, si estoy despierto,
> y que si duermo, que jamás despierte".
>
> Mas desperté del dulce desconcierto;
> y vi que estuve vivo con la muerte,
> y vi que con la vida estaba muerto."

Volviendo al soneto que nos ocupa, los verbos de los tercetos dependen siempre del "si" condicional inicial, es decir, de la equivalencia ojos=boca. En el primer terceto, el poeta sugiere que, ya que el "invisible comercio" se da por los ojos (que son boca, o labios, según la hipótesis) y

---

[2] Véase el concepto de difracción en Mauricio Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977, págs. 134-135.
[3] Francisco de Quevedo, op. cit., pág. 128.
[4] Ibid., págs. 73-74.

que, por tanto, ese comercio (o comunicación) está desprovisto de elemento corporal que suponga el tacto (pues los ojos ponen la mirada de por medio), podrían las "potencias y sentidos" del poeta gozar los favores de Lisi. Es importante dar a las palabras clave de este terceto su sentido pleno, tanto a nivel literal como figurado, tanto a nivel material como metafísico:

"Invisible comercio": se trata de una difracción basada en un oxímoron en que la fuerza material de la palabra "comercio" contrasta notablemente con su carácter invisible y acentúa la ambigüedad; es decir, el poeta está significando un significado que no es aparente, que está entre líneas. Cabría recordar, además, el sentido bíblico de "comercio carnal".

"Y desnudos de cuerpo": imagen de doble filo, que evoca lo que expresa literalmente dentro del contexto del poema y todo lo contrario: "desnudos de cuerpo" evoca el comercio "invisible por los ojos" (sin elemento de tacto), significa sin cuerpo y, al mismo tiempo, según la equivalencia ojos=boca (elemento táctil), evoca a los cuerpos desnudos, que es lo que el poeta tiene *in petto*.

"Los favores": podría significar, a nivel superficial, predilección platónica, pero en todo el Siglo de Oro español, así como en el francés, no cabe duda sobre cuáles son los favores de una dama, los cuales, por cierto, pueden variar en calidad y cantidad, pero en general suponen un comercio no invisible y una comunicación táctil.

"Gozaran": verbo que también puede entenderse en sus dos acepciones, de goce espiritual y goce físico o sexual. Igualmente que con las palabras e imágenes analizadas anteriormente, el sentido espiritual se da a nivel superficial, a nivel de la superficie de escritura, la cual cubre (como el párpado cubre la abertura del ojo y el labio la abertura de la boca) el sentido más profundo o reprimido, que es el sentido prohibido a nivel de la realidad. En apoyo de esta idea, traemos a colación nuevamente el poema *Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño*, citado más arriba:

> "¡Ay, Floralba! Soñé que te ... ¿Diréla?
> Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
> ¿Y quién, sino un amante que soñaba,
> juntara tanto infierno a tanto cielo?"

El poeta puede *decirlo*: primero, porque lo soñó, porque es "lisonja mentirosa", y en segundo lugar, porque existe la mediación de un texto. Y en el romance *Sueño*[5], el poeta escribe:

> "Soñé (gracias a la noche),
> no sé, Floris, si lo diga
> (mas perdona, que los sueños
> no saben de cortesía),
> que estabas entre mis brazos..."

---

[5] Ibid., págs. 192-194.

"Mis potencias y sentidos":

"mis": el poeta no se oculta, ya que en el sueño, o en ese espacio otro que es el "morir" en vida, puede revelar su "yo".

"potencias": a pesar de la acepción filosófica/espiritual de esta palabra, prima en ella de manera bastante obvia su sentido físico y sexual: potens, potencialidad, pero también virilidad.

"sentidos": se trata de todos los sentidos, no solamente el de la vista, y en general, más allá de los sentidos, parece referirse a su base: los instintos, la sensualidad.

En el segundo terceto, el poeta concluye la proposición condicional:

"mudos se requebraran los ardores": puesto que el poeta besaría a Lisi si sus ojos fueran boca, los ardores se apagarían, al realizarse, y las bocas quedarían mudas al unirse, cerrando su abertura, que sería a la vez el fin del "morir" o del "sueño", desde el momento en que se realiza el deseo y se clausura el acceso a ese espacio otro.

"pudieran, apartados, verse unidos,/y en público, secretos, los amores.": siempre dentro de la lógica del "morir" o del sueño, en el "invisible comercio", los ardores estarían apartados por la mirada, y unidos por la boca, y serían secretos por no ser vistos "en público", ya que la escena se desenvuelve en otro escenario, "invisible".

En este soneto, el poeta juega con dos aberturas que equipara a través de la metáfora; sin embargo, una, la de los ojos, supone una no contigüidad, una distancia, y una relación ideal e idealizada con su objeto, mientras que la otra, la de la boca, supone una contigüidad y una relación de contacto físico y abiertamente sexual con respecto al suyo. La boca se abre a lo instintual, al principio del placer, mientras que los ojos se abren a la sublimación, y el texto es la mediación a través de la cual el poeta puede concretizar su sublimación: el texto es el acto sublimado.

II

A una fénix de diamantes que Aminta traía al cuello

A *Aminta, si a tu pecho y a tu cuello*
esa fénix preciosa a olvidar viene
la presunción de única que tiene,
en tu rara belleza podrá hacello.

B *Si viene a mejorar, sin merecello,*
de incendio (que dichosamente estrene),
hoguera de oro crespo la previene
el piélago de luz en tu cabello.

C *Si variar de muerte y de elemento*
quiere, y morir en nieve, la blancura
de tus manos la ofrece monumento.

D *Si quiere más eterna sepultura,*
si ya no fuese eterno nacimiento,
con mi invidia la alcance en tu hermosura.[6]

En este soneto cada estrofa corresponde a una frase completa, compuesta de una proposición principal y de una proposición subordinada condicional introducida por la conjunción "si". En los dos cuartetos y en los dos tercetos hay una construcción verbal y preposicional simétrica: la conjunción "si" introduce la cláusula condicional con un verbo subordinado y a continuación se despliega la proposición principal con su verbo respectivo (A: Si ... a olvidar viene, ... podrá hacello; B: si viene a mejorar, ... la previene; C: si variar ... quiere, y morir, ... la ofrece; D: si ... quiere ... la alcance).

Es interesante notar que hay una progresión semántica descendente, de la "presunción" –que de alguna manera supone una sobrevaloración, un excedente de vida o varias actitudes vitales presuntas o superpuestas– hasta la "más eterna sepultura", es decir, la muerte, en los verbos en infinitivo de la proposición subordinada de las tres primeras estrofas: *olvidar la presunción*, *mejorar de incendio*, *variar de muerte* y *morir en nieve*.

En el primer cuarteto, la fénix vendría a olvidar "la presunción única que tiene": si ese es el caso, parece decir el poeta, sólo podría realizar ese olvido en la "rara" –es decir, única– belleza de Aminta. Lo que en la fénix es presunción de ser única, en Aminta es originalidad trascendente y eterna.

En el segundo cuarteto, si ya consciente de su inferioridad con relación a Aminta la fénix viniese a "mejorar de incendio", es decir, a cambiar su fuego por uno mejor (el de Aminta), así tal vez, anidándose en él, alcanzaría a serle comparable. Pero esto lo haría la fénix "sin merecello" (eco de la "presunción" del primer cuarteto), y, en todo caso, se lo prevendría "el piélago de luz" del cabello de Aminta, que es como "hoguera de oro crespo", fuego doble o triplemente brillante, según los análisis de Molho de otros sonetos de Quevedo[7], por ser "hoguera", "piélago" y "oro", es decir, difracción fuego/agua/oro, nociones todas que incluyen a su vez la idea de luz.

En el primer terceto, rechazadas las dos posibilidades anteriores, una repentina antítesis se ofrece como opción a la fénix: "variar de muerte y elemento" y "morir en nieve". Aun así, la belleza de Aminta es superior: la blancura de sus manos supera el resplandor de la nieve o la piedra, ya sea ésta "monumento" o "diamantes".

En el último terceto se sintetiza la progresión observada en las estrofas anteriores: la única posibilidad que le queda a la fénix de ser comparada a la hermosura de Aminta es su "humanización", su pérdida de toda dimensión mítica (supuestamente a favor de Aminta): en "la más eterna sepultu-

---

[6] Ibid., pág. 52.
[7] Mauricio Molho, op. cit. págs. 168-216.

ra" y a través de la mediación de la envidia del poeta. A su vez, el poeta puede igualar a la fénix en su muerte por ser su envidia comparable a la presunción del ave, la cual, en este terceto, desciende hasta la "verdadera" muerte, que ya no es "eterno nacimiento". Es decir, se establece la siguiente relación:

a) "muerte" del poeta por envidia de la fénix y acceso al "yo" significante, a la voz poética;
b) muerte "humana" de la fénix por presunción de ser como Aminta;
c) con lo que Aminta cobra carácter trascendente y dimensión mítica.

Aminta misma queda totalmente fuera de la comparación, aun siendo el objeto de la envidia y la causa de la presunción: su hermosura trasciende la dimensión mítica del ave y la dimensión humana, personal, del poeta, y se sitúa en un espacio otro, innombrable, al que sólo se puede aspirar a través de una muerte. Las dimensiones mítica y humana se encuentran en el último terceto, por un lado, al desceder la fénix a la muerte humana, y por otro, al acceder (o ascender: "la alcance") el poeta al yo de la escritura, que viene a ser otra "muerte" o transgresión a otro espacio: "con mi invidia la alcance en tu hermosura": la preposición "con" y el adjetivo posesivo en primera persona marcan, por una parte, la transmutación que se opera en el último terceto (ascenso del poeta al "yo" y descenso de la fénix a la muerte humana) –en las tres estrofas anteriores la construcción preposicional se expresó con las preposiciones "en" y "de"–, y por otra, la irrupción de la primera persona en el poema –en las estrofas anteriores, los adjetivos posesivos seguidos de "en" o "de" eran de segunda persona, refiriéndose a Aminta.

En conclusión, Aminta, con su belleza trascendente, accede a la dimensión mítica presuntamente poseída por la fénix, el poeta accede al yo significante, lugar posiblemente equivalente a la posición degradada de la fénix presuntuosa, posición de mediación entre la dimensión mítica –simbólica– y la dimensión humana, y la fénix desciende de su posición de pseudosímbolo al lugar de tópico retórico, de instrumento, equivalente a su muerte "humana".

EL *CÁNTICO ESPIRITUAL*: EXPERIENCIA Y TEXTO

A la vez que recorre fielmente la trayectoria de la experiencia mística –y nos arrastra, aproximándonos a una cierta intuición de ella en el curso de la lectura–, el *Cántico espiritual*[1] de San Juan de la Cruz es quizás la expresión más acabada de la paradoja fundamental que plantea la literatura mística española. Conviene destacar esta doble vertiente del *Cántico*: experiencia mística y literatura mística, aspectos distintos e inseparables, anverso y reverso de una misma vivencia que se oculta en una superficie de texto (visible): interioridad y superficie que son las dos caras de una tangencia espacial (dentro/fuera), fenomenológica (invisible/visible, espíritu/sentidos, intelección/percepción) y ontológica (ser/no ser, vida/muerte), caras reversibles que a medida que se avanza en las vías del recogimiento se van acercando hasta cruzarse y operar un cambio cualitativo en el alma que aspira a la iluminación y a la unión, que hace que la vida de los sentidos se experimente como muerte y sólo en la ascesis total sea posible la vida espiritual en unión con Dios. El paisaje exterior se vuelve paisaje interior y se trata de aniquilar toda percepción y representación sensibles a fin de acceder a un estado de deshumanización más cercano a la divinidad y propiciar el "tocamiento" divino. Este acercamiento sólo se logra mediante la práctica sistemática de las vías del recogimiento, además de la fe y la estricta adhesión al dogma, y constituye la contrapartida humana de la transubstanciación esencial en que se funda la doctrina cristiana: la eucaristía, basada a su vez en la encarnación de Dios en el Verbo, en Cristo. La trayectoria mística produce un conocimiento noético

---

[1] San Juan de la Cruz, *Poesías completas y otras páginas*, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, Ebro, 1964. La versión del *Cántico* incluida en esta edición (págs. 61-104) es la segunda versión, llamada de Roma, de 1627, que incluye la estrofa "Descubre tu presencia" como estrofa 11. A esa versión y edición se referirán todas las citas y referencias incluidas en el presente estudio.

(íntimo, invisible), que se traduce en el texto místico. El análisis del *Cántico espiritual* se centrará, pues, en el texto poético propiamente tal a fin de poner de relieve su funcionamiento significante.

Cabe señalar, ante todo, el oxímoron del título. En *cántico* resuena, en primer lugar, la materialidad del significante: el canto es sonido y, por extensión, ritmo, letra, texto. O, inversamente, la poesía, el verso, tiende naturalmente al canto: "...en la tensión y lucha por la expresión que entraña la creación poética proferida en la voz, el canto constituye como una prolongación o ensanche de las posibilidades de entonación y acento... No olvidemos que la potencialización del poder expresivo que adquiere la palabra en su función poética necesariamente es debido en gran parte a su materialidad, a su musicalidad."[2] Sin embargo, se trata aquí de un cántico *espiritual*, en el que el místico va a plasmar en la materialidad del canto el eco de una trayectoria de negatividad, de aniquilación de los sentidos, que culmina en una suspensión de la significación, en una supresión del canto en beneficio de una visión beatífica interior, invisible e inefable. Por otra parte, al adoptar la voz poética femenina, el poeta místico pone de relieve en el texto el diferimiento necesario entre la experiencia y el canto y sitúa el *Cántico* en la gran tradición simbólica del desposorio espiritual que parte del *Cantar de los cantares*.

I. Estrofas 1 a 12: vía purgativa.

A. Estrofas 1 a 5.

Este grupo de estrofas corresponde a una primera etapa de la vía purgativa, en que el alma emprende la búsqueda del Amado: se trata de una búsqueda activa que se despliega en el espacio de un paisaje exterior, al cual el alma aún está vinculada por los sentidos. En la primera estrofa, el Amado se ha escondido y el alma cree que debe "salir" de sí para encontrarlo: "salí tras ti clamando y eras ido". El alma aún no se ha adentrado lo suficiente en las vías del recogimiento para saber que el Amado se ha escondido dentro de ella, en su centro más profundo que aún desconoce. Por ello, el Amado "ha huido" y "dejado" al alma "con gemido", herida, "clamando" (estrofa 1). En cambio, contrariamente a esta actividad del alma, la unión mística consistirá más bien en una pasividad, una receptividad (y no una búsqueda) del alma, exenta de toda intencionalidad, de todo movimiento que no sea hacia su interior, hasta descansar en la beatitud de la experiencia unitiva. A partir del comienzo del poema hasta la estrofa 11 inclusive se desarrolla una imagen del alma en estado de alteración, de hiperactividad e hipersensibilidad: se anega en un mar de sensaciones y sentimientos que la aturden y la desvían de su propósito, lo que

---

[2] Emilio Orozco, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959, pág. 31.

se refleja en el texto mediante interrogaciones, exclamaciones e imperativos dirigidos al Amado, a la naturaleza, a las criaturas y a sí misma. El alma parece responder a impulsos contradictorios: oscila entre la queja y la fascinación, el dolor y el arrobo. Sin embargo, predomina su estado de dolencia, que se expresa repetidamente en todo este grupo de estrofas: "con gemido", "herido", "clamando" (estrofa 1); "adolezco, peno y muero" (estrofa 2); "sanarme" (estrofa 6); "me llagan", "muriendo" (estrofa 7); "no viviendo", "las flechas" (estrofa 8); "has llagado", "no le sanaste", "robado" (estrofa 9); "enojos" (estrofa 10); "máteme", "dolencia" (estrofa 11).

La impresión general es de búsqueda frenética, de pérdida y desgaste en un paisaje exterior, de vehemencia que aún no deja comprender al alma la vía que ha de seguir para lograr la unión. El alma se atarda y se regodea en la conciencia de la sensación física, en la contemplación sensible y no en el recogimiento interior. No obstante, ya en la estrofa 5, en la "Respuesta a las criaturas" a la pregunta de la Esposa, hay una primera indicación de la forma en que se manifiesta la presencia divina:

"Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura,
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura." (estrofa 5)

Se trata de una mirada que transforma, que realza, que viste con sólo rozar a su objeto: el doble gerundio "y yéndolos mirando" da una impresión exacta de la "presura" con que se efectúa el roce. Esta precisión sirve de elemento de contraste que amplifica el efecto potencial de la mirada y su función es suscitar en la imaginación la magnitud del efecto que produciría esa mirada –la visión divina– en las etapas sucesivas de la iluminación y la unión.

B. Estrofas 6 a 12.

A partir de la estrofa 6, hasta la 12, se ha dejado atrás la búsqueda frenética y hay una profundización de los efectos del ansia de amor divino en el alma. En primer lugar, hay una comprensión de que el estado de dolencia física en que se encuentra el alma por la privación del Amado no puede ser "sanado" por ninguna instancia de mediación –los pastores, la naturaleza, las criaturas, el lenguaje:

"...
acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy ya más mensajero,
que no saben decirme lo que quiero." (estrofa 6)

El alma se da cuenta de que esos "mensajeros" no saben (no pueden) decir lo que quiere porque ello no es decible, sino sólo comunicable por una mirada, como respondieron acertadamente las criaturas. La mediación por el lenguaje no basta para "referir" las gracias del Amado: se torna "un no sé qué que quedan balbuciendo" (estrofa 7), es decir, se vuelve inoperante para la comunicación, pero en su misma negación apunta a una comunicación superior que prescinde del lenguaje. Esa comunicación frustrada por conducto de mediadores aumenta el sufrimiento del alma, la deja "muriendo".

Esta imagen introduce, a partir de su aparición en la estrofa 7, una serie de estructuras oximorónicas en las estrofas 8, 9, 10 y 11, que indican un avance cada vez mayor del alma en la contemplación y en la comprensión del proceso de ascensión mística.

En la estrofa 8 se plantea por primera vez en este poema la relación vida/muerte, expresada en el oxímoron:

> "Mas, ¿cómo perseveras,
> oh vida, no viviendo donde vives...?" (estrofa 8)

En esta construcción paratáctica vida/no viviendo/vives, el segundo término –negativo, central– se opone al primero y al tercero: de un lado (más acá) tenemos "la vida ... donde vives" y del otro, un "no vivir" cuyo reverso positivo se sitúa en un lugar otro, al que se aspira, más allá de "la vida". Vivir la vida de los sentidos es un morir, y la aniquilación de los sentidos –es decir, el estado más cercano a la muerte– es la verdadera vida: a más muerte en vida, más vida en la noche del recogimiento. Es por ello que las flechas provenientes del Amado –los fugaces "tocamientos" o tangencias que se experimentan en la parte del alma que contiene el germen de lo divino, donde mora Dios, al menos virtualmente en tanto que el alma no esté lista aún para recibirlo– "hacen porque muera[s]". Vemos aquí que hay un movimiento doble en este proceso que conduce a la iluminación, una tendencia recíproca: el Amado envía flechas al alma; el alma, por su parte, "recibe" esos flechazos, "concibe" y aloja en sí la parte de divinidad que le ofrece el Amado. Para ello, sin embargo, el alma debe estar preparada; de lo contrario, ese ofrecimiento permanece un ofrecimiento virtual. De ahí que la respuesta a las preguntas que hace el alma en la estrofa 9 vaya en ese sentido: el alma aún no ha llegado al grado de recogimiento necesario para que el Amado "la sane" y "la tome", después de haberla "llagado" y "robado". El alma sigue en un estado de privación cada vez más agudo porque es cada vez más profundo: hasta ahora ha padecido los efectos de la mirada del Amado, de la intuición del amor divino, sin recibir el goce correspondiente. El alma se ha dado en alguna medida; el Amado, sin embargo, aún no se ha dado: "Acaba de entregarte ya de vero" (estrofa 6) y "Apaga mis enojos" (estrofa 10). Este segundo ruego en la serie de cinco imperativos de estructura paralela e intensidad ascendente que caracterizan esta segunda etapa purgativa y que culminarán en la apertura de la vía iluminativa ("Acaba de entregarte", "Apaga mis

enojos ... y véante mis ojos" (estrofa 10), "Descubre tu presencia/y máteme tu vista" (estrofa 11), introduce un cambio cualitativo en el proceso: el alma pide que las flechas se tornen rayos de luz líquida que apacigüen el ardor de los sentidos y enciendan su visión para que pueda ver a Dios. Esos rayos –la "lumbre"– iluminan la visión y el objeto de la visión, proporcionan el campo de luz indispensable para que sea posible el ver y el ser visto. Merleau-Ponty, en sus obras *Lo visible y lo invisible*[3] y *L'oeil et l'esprit*[4], ha demostrado que estos dos movimientos son aspectos reversibles de un mismo proceso. Hay una relación de causa y efecto recíproca entre el sujeto y el objeto de la visión (lo que hace que el sujeto sea a su vez objeto y viceversa):

"...y véante mis ojos,
pues eres lumbre dellos..." (estrofa 10)

Es decir, sin la "lumbre" que el objeto de la visión refleja en el vidente ("mis ojos", los ojos del alma), éste es incapaz de ver: el sujeto de la visión necesita al objeto de la visión para poder verlo; por otra parte, éste no es visible si no hay un sujeto que lo reciba en su "cuerpo", en el caso del alma y del Amado, en el "centro", que es el único lugar donde puede darse la unión. Una vez que el alma es capaz de entender esta dialéctica, se aproxima cada vez más rápidamente a la iluminación; a continuación está ya en condiciones de dedicarse exclusivamente a la visión interior del Amado, descartando así todo el campo de lo sensible:

"...
y sólo para ti quiero tenellos." (estrofa 10)

Por consiguiente, el alma pide al Amado que ponga fin a la privación a que está sometida y le permita gozar de su "presencia" y su "figura" (es decir, de su mirada y de la posibilidad de mirarlo). Sin embargo, el alma sabe que esa presencia supone la muerte de los sentidos y el recogimiento en la plena espiritualidad: esa presencia/figura/vista "mata" a la vez que "cura", o mata para curar. El goce (la cura) sólo es posible a partir de esa muerte y, una vez más, el poeta recurre al oxímoron para expresar esa paradoja:

"Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor que no se cura
sino con la presencia y la figura." (estrofa 11)

---

[3] Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
[4] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

En la estrofa siguiente, las flechas del Amado que en la estrofa 10 se habían tornado "lumbre", rayos de luz, llamas de fuego, se vuelven aquí los ojos del Amado reflejados en –y equiparados con– los "semblantes plateados" de la "cristalina fuente"; la difracción agua-luz, que Mauricio Molho ha estudiado magistralmente en la poesía de Quevedo y Góngora[5], se mantiene:

	difracción
"*apaga* mis enojos"/"*lumbre*" (estrofa 10)	agua-fuego
"*cristalina fuente*"/"semblantes *plateados*" (estrofa 12)	agua-luz

Una vez más, se trata de convocar una visión, una imagen que ya existe, "dibujada", en la interioridad del ser y, en este caso, en un lugar (simbólico) muy profundo de esa interioridad: las entrañas:

"...
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!" (estrofa 12)

Esa imagen que se desea convocar son "los ojos deseados", la mirada, la presencia que ya existe en el interior, lo que hace posible que tome cuerpo en el otro, que se encarne: que el Amado, a su vez, mire y su figura se convierta en los "semblantes plateados" de la fuente. Es significativo en este poema que lo sensible siempre se propone como símbolo del deseo espiritual, y éste se expresa en términos sensibles.

En la estrofa 13 se da el primer "tocamiento" y se abre la vía iluminativa. El Amado dirige por fin al alma "los ojos deseados", cuya mirada es tan intensa que es insostenible por más de un instante, y el alma, que se siente "tocada", sale de sí, pero esta vez "de vuelo", hacia adentro, hacia un nivel más profundo de contemplación:

"Apártalos, Amado,
que voy de vuelo." (estrofa 13)

Sin embargo, en esta etapa, la reacción del alma es aún impulsiva, vehemente. Cabe recordar, al respecto, que Santa Teresa ponía en guardia a sus lectoras justamente contra este tipo de reacción al principio de la vía iluminativa[6].

---

[5] Mauricio Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977.
[6] Santa Teresa de Jesús, *Las moradas*, Barcelona, Ed. Vosgos, 1975, págs. 78-79.

Paralelamente a este movimiento del alma, hay un movimiento del Esposo, que "asoma" y encuentra al alma "al aire de su vuelo", y le pide que lo mire: "Vuélvete, paloma". Hasta este momento existía un desequilibrio total entre la posición deseante –privada, carente, vulnerable– del alma y la posición esquiva, privante, del Amado. En esta estrofa, sin embargo, el Amado se presenta como "ciervo vulnerado" que "asoma", y el alma es la que, en su vehemencia, va más allá, se escapa de la mirada, la recibe y la evade, lo que indica que aún está lejos de lograr la unión. Aquí se da una primera tangencia que, si bien es precaria, modifica cualitativamente la relación de la Esposa con el Amado e inaugura una etapa superior del proceso hacia la unión mística.

II. Estrofas 14 a 21: vía iluminativa.

A. Estrofas 14 a 17.

Este grupo de estrofas corresponde a una primera etapa de la vía iluminativa. En ellas, la Esposa, habiendo experimentado por primera vez el "tocamiento", se dirige al Esposo y se descubre ante él: le muestra su paisaje interior, a la vez que lo recorre, sublimándolo gracias a su nuevo estado iluminado y preparando el camino para las etapas siguientes. Este paisaje, que abarca toda la naturaleza, a saber, montañas, valles, ínsulas, ríos, aires (estrofa 14), la noche, el día, el sonido, el silencio, el alimento (estrofa 15), la flora y la fauna (estrofa 16), y la vida humana (estrofa 17), refleja el paisaje de la inmensidad interior, del ensanchamiento espiritual del alma, a expensas de su retraimiento cada vez mayor de lo sensible. Gaston Bachelard ha señalado que en la experiencia-límite que constituye la experiencia poética –tan cercana a la experiencia de la contemplación y, en San Juan, inseparable de la experiencia mística– "a menudo es esa inmensidad interior la que da su verdadero significado a ciertas expresiones relacionadas con el mundo visible..."[7]. Por su parte, Dámaso Alonso ha señalado la escasez de adjetivos que se observa en el *Cántico espiritual*, en comparación sobre todo con la poesía de Garcilaso, de la que provienen, según Alonso, muchas de las imágenes del *Cántico*[8]. En este contexto, sin embargo, las estrofas 14, 15 y 16 son, proporcionalmente, muy ricas en adjetivos; no obstante, en su mayoría esos adjetivos se "substantivizan" de una estrofa a otra (o, por lo menos, se "desadjetivan") y su función real no es describir o calificar, sino simplemente nombrar, mostrar:

---

[7] Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1969, pág. 185 (traducción de la autora).

[8] Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar, 1958, págs. 139-140.

Estrofa 14
los valles *solitarios nemorosos*
los ríos *sonorosos*

Estrofa 15
la *soledad* sonora
la *música* callada

Estrofa 16
nuestro lecho *florido*
en púrpura tendido
de oro coronado

Estrofa 17
bálsamo divino
el adobado *vino*
al toque de *centella*

Por otra parte, en los versos de las estrofas 14 y 15 citados, el oxímoron tiende a hacer confluir los opuestos en una unidad reversible y totalizadora: "los valles solitarios nemorosos" y "los ríos sonorosos" forman un todo adjetivado que incluye el sonido y el silencio, que es a la vez sonido y silencio, y es equivalente al todo sustantivado que forman "la soledad sonora" y "la música callada". Dice muy acertadamente Genette sobre este procedimiento:

> "Como la paradoja (...) supera las discordancias del alma transformándolas en "contrarios" secretamente unidos por una atracción recíproca, la antítesis material introduce en el espacio un juego de espejos capaz, en cada operación, de reducirlo a la mitad y organizarlo por "partida doble"."[9]

Los atributos se funden, las diferencias se pierden de vista porque el paisaje que se ofrece, que se explaya en el texto, no es un paisaje real sino el paisaje interior, imposible, como afirma Bachelard, de ser descrito, sino únicamente transpuesto en forma poética: al expresar lo que él llama "la inmensidad interior", "las funciones descriptivas –tanto psicológicas como objetivas– pierden su eficacia. Sentimos que hay algo más que expresar aparte de lo que se ofrece a la expresión objetiva. (...) Así pues, lejos de caer en la prolijidad expresiva, o perderse en detalles de luz y sombra, [el poeta] siente que está ante una impresión "esencial" que busca expresarse..."[10] El propio San Juan de la Cruz, en el Prólogo al *Cántico*, dice que será más conveniente interpretar estas canciones "en su anchura" que reducirlas a un solo sentido. A lo que apunta más bien esa concentración de adjetivos en estas estrofas es a la creciente riqueza espiritual del alma, como indican los adjetivos o sustantivos con valor adjetival de la estrofa 16, que van de lo decorativo a lo suntuoso: "florido", "enlazado", "en púrpura" (purpúreo), "de paz edificado" (apacible), "de oro" (dorado), "coronado". Al final de esta primera etapa de la iluminación, la Esposa demuestra al Amado que ha trocado definitivamente el paisaje exterior por el paisaje interior, espiritual, de su alma volcada hacia el recogimiento y la ascensión mística, y que todo está dispuesto para el "desposorio" de ambos en

---

[9] Gérard Genette, "L'or tombe sous le fer", *Figures*, Paris, Eds. du Seuil, 1966, pág. 37 (traducción de la autora).
[10] Gaston Bachelard, op. cit., pág 186 (traducción de la autora).

el recinto aislado y protegido ("de cuevas de leones enlazado") del alma sosegada. Dadas estas condiciones, se consuma el desposorio: el alma ha recibido el "toque de centella", anunciado en la estrofa anterior por los "mil escudos de oro"; por fin puede saborear "el adobado vino", prefigurado por la púrpura, y gozar del "bálsamo divino" que le llega en forma de "emisiones" súbitas, intermitentes, como el "toque" de centella. San Juan hace hincapié en esta característica del "tocamiento" en su comentario sobre la estrofa siguiente: "Cuando ahora dice el alma cuando salía, (...) se entiende que de la unión (...) de las potencias, la cual no es continua en esta vida ni lo puede ser"[11]. Esta estrofa del "tocamiento" proporciona la transición a la segunda etapa iluminativa, en la que el alma se ejercita sistemáticamente en sus deberes de Esposa en preparación para la unión.

B. Estrofas 18 a 21.

En este grupo de estrofas, la Esposa, ya en pleno estado de recogimiento y dejadas atrás las distracciones sensibles, recorre el último tramo del aprendizaje que la conducirá a la unión con Dios y hará posible el intercambio de dones: se trata de un matrimonio espiritual en el que el alma asume cualidades divinas y lo divino se abre, se ofrece al alma que reconoce digna de sí. El paisaje de la estrofa 18 es, pues, "la interior bodega", el recinto donde se aloja la divinidad en el alma. Allí se desarrolla la acción poética a partir de este momento:

"En la interior bodega
de mi amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí, que antes seguía." (estrofa 18)

Una vez aniquilada la percepción sensible del mundo exterior, al beber "el adobado vino" (estrofa 17) de la "interior bodega", la iluminación resultante produce un tipo insólito de conocimiento que anula todo conocimiento anterior: la conciencia y la memoria. Hay un "antes" –la vida "en el mundo"– que el alma en ascenso hacia la unión mística ha perdido de vista, como dirá repetidamente en la estrofa 21: "me he perdido", "me hice perdidiza", porque ahora su mirada está fijada en "los ojos deseados" que están "dibujados" en sus entrañas. El alma ha olvidado las actividades y los conocimientos previos a su entrada en "la interior bodega". Allí, como se observa en la estrofa 19, tiene lugar un intercambio de dones, en el que el Amado asume una parte cada vez más activa:

---

[11] San Juan de la Cruz, op. cit., pág. 92.

"...
me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa..." (estrofa 19)

Esta "ciencia" no es sino la teología mística, que el alma ya está en condiciones de entender y practicar en alto grado y, en general, todos los aspectos del conocimiento divino, que además de ser un conocimiento noético, pasa a ser un conocimiento afectivo, "sabroso", al que el alma se va abriendo a medida que se interna hacia el centro, por oposición a toda ciencia profana o puramente teórica.

En este trueque espiritual, el alma se ofrenda doblemente a sí misma, de hecho y de palabra; es decir, se trata de una entrega total:

"...
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa." (estrofa 19)

El alma perdió su antiguo oficio: "ya no guardo ganado" (estrofa 20); su única actividad es ahora al "servicio" de Dios, y este servicio supone un "ejercicio" sistemático y excluyente:

"...
ni ya tengo otro oficio;
que ya sólo en amar es mi ejercicio." (estrofa 20)

Por lo tanto, al declararse el alma perdida de "vista", es "ganada" para el amor y la visión divinos al lograr la unión con Dios. Una vez más se observa la situación de reversibilidad esencial de este proceso, aquí asociada con los términos perder ("me hice perdidiza", verbo en voz activa que entraña un valor negativo: perdidiza) y ganar ("fui ganada", verbo en voz pasiva que supone una participación positiva de Dios) y expresada en forma paradójica y paratáctica por el oxímoron:

"me hice perdidiza y fui ganada." (estrofa 21)

C. Estrofas 22 a 27.

En este grupo de estrofas de transición entre la vía iluminativa y la vía unitiva se dibuja un compás de espera entre la expectativa de la unión, expresada en tiempo futuro en las estrofas primera y última de este grupo (estrofas 22 y 27 respectivamente), y la recapitulación –en pasado (estrofas 23 a 25) y en un presente de transición entre pasado y futuro (estrofa 26)– de los momentos de esa dialéctica de la mirada en que estriba el quiasmo de la iluminación, como si el alma se regodeara en esa evocación.

En la estrofa 22, la Esposa expresa la feliz expectativa de la beatitud inminente:

> "...
> haremos las guirnaldas,
> en tu amor florecidas,
> y en un cabello mío entretejidas." (estrofa 22)

La imagen se desarrolla en la estrofa siguiente, al evocar el alma el momento del tocamiento por la mirada:

> "En sólo aquel cabello,
> que en mi cuello volar consideraste,
> mirástele en mi cuello,
> y en él preso quedaste,
> y en uno de mis ojos te llagaste." (estrofa 23)

Se entiende mejor ahora la reversibilidad de la mirada: los ojos del Amado quedaron "dibujados", impresos, dentro del alma, pero a su vez el Amado quedó preso en la materia misma de la Amada (es decir, en su esencia) al mirarla: "en [su] cuello". Esa reversibilidad de la mirada se sintetiza claramente en el último verso de esta estrofa: al llagar*se* en el ojo de la Esposa, el Amado la llaga, el reflexivo es al mismo tiempo transitivo: se llagan mutuamente, él se incrusta en la mirada de ella y, al hacerlo, la llaga a su vez. En la estrofa siguiente, continúa la recapitulación en pasado del proceso reversible y de quiasmo producido por la mirada en la etapa de la iluminación:

> "Cuando tú me mirabas,
> tu gracia en mí tus ojos imprimían..." (estrofa 24)

El verbo imprimir refuerza aun más la idea de "ojos dibujados" y de llaga en los ojos, desarrollada en estrofas anteriores, y sugiere además, como el verbo llagar, que esa mirada ha dejado una huella irreversible, eterna, imborrable. Por otra parte, la Esposa devuelve, adorándolos, la gracia y el amor que el Amado imprime en sus ojos al mirarla:

> "...
> por eso me adamabas,
> y en eso merecían
> los míos adorar lo que en tí vían." (estrofa 24)

En la estrofa 25, última de este subgrupo recapitulativo, la Esposa alude a la transformación producida en ella por el tocamiento: antes de éste, el alma aún no estaba completamente lista para pasar a la vía iluminativa, no estaba blanca (para entrar en la unión deberá ser "blanca palomica", estrofa 34), es decir, en blanco, libre de toda huella sensible. Des-

pués del tocamiento, la "gracia y hermosura" que deposita en el alma la mirada del Amado transforman su antiguo "color moreno" y la purifican y hacen digna de su mirada:

"...
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme,
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste." (estrofa 25)

Se hace cada vez más evidente en este poema que el tocamiento y el proceso de iluminación que éste desencadena se dan fundamentalmente en la mirada; la experiencia mística transcurre en silencio –un silencio que es, como lo califica José Angel Valente, "vacío indecible"– y "se aloja en el lenguaje, forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal"[12]. Es por ello que, como veremos más adelante, en el estado beatífico posterior a la unión, al final del poema, el lenguaje se vuelve prácticamente incoherente y elíptico. Cuando la experiencia mística llega a un punto límite en que rebasa lo humano, el lenguaje vacila y elide más que lo que comunica.

Las estrofas 26 y 27 proporcionan la transición necesaria entre la recapitulación de la iluminación y la unión propiamente tal: se trata de ahuyentar definitivamente las últimas trampas o distracciones que puedan entorpecer la inminente unión, de proteger la "viña" "ya florida". Aquí vuelve el poeta a la imagen de la viña, que a la vez que recuerda que el alma está preparada, sugiere un estado de embriaguez de amor divino que hace que el alma se olvide de todo lo que no es el Amado. En la estrofa 27, la Esposa invoca el viento propicio –el Austro– y, una vez cumplido este último rito, "pacerá el Amado entre las flores". Cabe señalar, por una parte, que en la transición del alma de una vía a otra siempre hay un soplo de aire o de viento, como para indicar en el significante el paso a través de un umbral, el fluir de una significancia[13] inmediatamente antes de que se concretice un sentido (la iluminación, la unión), de lo que también es parte virtual del poema pero que no llega a fijarse en la significación. En la estrofa 13, al comienzo de la vía iluminativa:

"...Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma,
al aire de tu vuelo, y fresco toma." (estrofa 13)

y en la estrofa 27, justo antes de la unión, la Esposa invoca la cesación de todo movimiento a fin de que sople el viento propicio, "aspire" por su

---

[12] José Angel Valente, *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 73.
[13] Véase Julia Kristeva, "Semanálisis y producción de sentido", en A.J. Greimas, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, págs. 276, 284.

huerto "y corran sus olores" para que pueda "pacer" el Amado "entre las flores". Por otra parte, el tiempo futuro del verbo "pacerá" indica que la unión ya es inminente y segura y que es el Amado el que actuará, el que tomará la iniciativa, una vez dadas las condiciones indispensables.

III. Estrofas 28 a 40: la unión y el estado beatífico.

A. Estrofas 28 a 35.

En toda esta parte del poema hay una inversión de la primera parte (purgación/búsqueda): se tratará aquí del encuentro, de la satisfacción de la búsqueda, de la unión. La parte central (iluminación) sirve de transición entre las otras dos, es el lugar donde se produce la transformación principal que hará posible la unión. Para el alma, la búsqueda es un tiempo de acción volcada hacia el exterior (y por lo tanto mal dirigida) mientras el Amado aguarda que el alma emprenda el camino de la aniquilación de los sentidos y recorra todas sus etapas; en cambio, la unión se da en el contexto de una espera del alma, ya en estado de perfección y sumida en su recinto profundo, a que el Amado se aproxime y se produzca el encuentro. Las imágenes de reposo, reparación, completud ("reposa,/el cuello reclinado/sobre los dulces brazos del amado", estrofa 28); "allí te di la mano,/y fuiste reparada", estrofa 29) contrastan con las imágenes de ansiedad y dolencia de la etapa purgativa, y la satisfacción compensa ahora la privación anterior. El alma se resarce de su carencia pasada una vez "entrada" en "el ameno huerto deseado" (estrofa 28).

En las estrofas 30 y 31 hay una enumeración de la naturaleza paralela a la que observamos en las estrofas 2 a 5 (vía purgativa) y 14 y 15 (vía iluminativa). La diferencia estriba en que, en cada etapa, la naturaleza simboliza un momento posterior, más profundo, del proceso de recogimiento del alma para su unión con Dios. En estas dos estrofas de la vía unitiva, el Esposo pide soledad; y en contraste con la Esposa, que en su búsqueda purgativa exhortaba a las criaturas a que le dieran una respuesta acerca del paradero del Amado y buscaba en la naturaleza una huella de su presencia, ahora el Esposo pide silencio:

> "...os conjuro
> que cesen vuestras iras,
> y no toquéis al muro,
> porque la Esposa duerma más seguro." (estrofa 31)

También ahora la Esposa, en las dos estrofas siguientes –paralelas a la interrogación de las criaturas de las estrofas 4 y 5 y en contraste con ella–, pide soledad y calma para que el Amado pueda "esconderse" y comunicarse con el alma en su parte más interior. Esta comunicación no sólo requiere soledad y silencio exteriores, sino que transcurre dentro del alma

en soledad y silencio: "por ínsulas extrañas", es decir, en aislamiento de todo lo sensible, por la vía extraordinaria del recogimiento místico, y sin "decillo" (estrofa 33), esto es, en un estado de mudez o enmudecimiento ajeno al lenguaje, libre de la mediación lingüística. El lenguaje es el último estadio de lo material que abandona el alma, dado que es el que tiende más a lo espiritual.

Como en las estrofas 28 y 29, a continuación el Esposo confirma el estado alcanzado por la Esposa, que ha perdido definitivamente su "color moreno" y se ha convertido en "blanca palomica", y corrobora que se ha consumado la unión entre ellos:

> "...
> y ya la tortolica
> al socio deseado
> en las riberas verdes ha hallado." (estrofa 34)

En la estrofa 35 se reitera elocuentemente el carácter solitario –y, por ende, unitario– del matrimonio espiritual consumado entre el alma y el Esposo: en soledad se unen y pasan a ser uno solo:

> "En soledad vivía,
> y en soledad ha puesto ya su nido,
> y en soledad la guía
> a solas su querido,
> también en soledad de amor herido." (estrofa 35)

La sobredeterminación de este factor por la repetición en el significante inicia en el poema y en la trayectoria del alma la etapa más interior de la unión, desde el "Entrádose ha la Esposa", en la parte más exterior del proceso unitivo, hasta la soledad singular del centro del alma en que se consuma y transcurre la unión. El Esposo –primero "vulnerado" en el momento en que el alma accede a la iluminación (estrofa 13), luego "preso" y "llagado" (estrofa 23) por la visión mutua más profunda lograda al principio de la etapa unitiva– está también ahora "en soledad de amor herido". Ya están dados, pues, todos los elementos necesarios para la unión completa y profunda; se han igualado los dos términos: el alma, dentro de sí, ha ascendido a un estado de pureza, de "soledad", de ascesis total, y el Esposo ha, por así decirlo, condescendido a quedar herido de amor por la Esposa. Se trata de un proceso de "divinización" del alma y de "humanización" o "vulnerabilización" –es decir, de acercamiento– de Dios, que permite que ambos se encuentren y se aúnen en "la interior bodega", que es, precisamente, la morada secreta de Dios en el alma, a la que sólo es posible acceder mediante la conclusión de este proceso de confluencia mutua. Dios siempre se ha alojado en ese lugar, pero es necesario que el alma se purifique para poder encontrarlo dentro de sí y una vez llegada a ese estado, debe esperarlo y recibirlo, lo que entraña un acercamiento por parte de Dios.

B. Estrofas 36 a 40.

A lo largo de la vía unitiva, el alma y el Esposo se han ido aproximando cada vez más, y en la estrofa 35 han tocado fondo, han llegado al centro. A partir de ese momento, se contemplan y se "gozan" en la intimidad de un estado beatífico, tratando de penetrar hacia recintos aun más recónditos del centro, con lo que sugieren que éste es como un pozo de profundidad infinita. El propio San Juan de la Cruz sugiere que existe tal gradación de intensidad o de profundidad dentro de la etapa unitiva cuando, en las declaraciones, habla de estados "superiores" e "inferiores", de "menor" o mayor ("divina") sabiduría, o incluso de grados:

> "Esta bodega que aquí dice el alma es el último y más estrecho grado de amor en que el alma puede situarse en esta vida, que por eso la llama interior bodega, es, a saber, la más interior."

> "...después de haber entrado más adentro en la sabiduría divina, esto es, más adentro del matrimonio espiritual que ahora posee, que será en la gloria, (...) conocerá el alma los subidos misterios de Dios..."[14].

En esta última cita queda claro que esa gradación de estados cada vez más profundos llega hasta "la gloria", es decir, más allá de la vida humana, lo que corrobora que la experiencia mística es una experiencia-límite. La gradación es patente en las estrofas 36 y 37:

"Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura." (estrofa 36)

"Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos." (estrofa 37)

En estas dos estrofas, mediante un proceso metafórico singular, San Juan unifica el movimiento doble que se ha desarrollado a través de todo el poema y que caracteriza la trayectoria mística: en un impulso que podría parecer paradójico y que refleja el carácter casi sobrenatural de la experiencia –dado que, por lo general, la penetración se asocia con un movimiento descendente e interior, y la ascensión con un impulso hacia afuera, hacia algo que está más allá y no más acá– la ascensión y la penetración se hacen aquí simultáneas:

---

[14] San Juan de la Cruz, op. cit., págs. 92, 100-101.

ascensión	profundidad, penetración
"al *monte* o al *collado*/	do *mana* el agua pura/ *entremos más adentro* en la *espesura*"
"a las *subidas*/	*cavernas* de la piedra.../ que están *bien escondidas*,/ y allí nos *entraremos*,/ y el mosto de *granadas* gustaremos."

En este contexto, la imagen de la granada (fruto "de figura globosa (...), que cubre multitud de granos encarnados, jugosos, dulces unas veces, agridulces otras..."[15]) es de gran originalidad y acierto poéticos: refuerza, por una parte, la idea de fruición espiritual ("el mosto de granadas gustaremos", estrofa 37) que el alma experimenta en su alta profundidad, prefigurada por el "agua pura" que mana del monte y por las "subidas cavernas de la piedra"; por otra parte, corrobora y expresa magnífica y sintéticamente la idea, presentada antes, de una posibilidad de ascención/penetración infinitas, de que siempre es posible profundizar el recogimiento y la unión. Al respecto, en la estrofa 38, pareciera que el alma, en su intento de prolongar la duración de la unión (que, sabemos, es fugaz en vida), de hallar en el centro recintos cada vez más remotos (por su altura/profundidad) expresara en el significante ese lugar virtual ("allí", estrofa 38), siempre abierto a la intensificación de la unión, mediante la irrupción de un tiempo verbal insólito en el poema: el potencial:

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día." (estrofa 38)

Si atendemos al comentario de San Juan sobre este último verso, al "allí" virtual correspondería ese "aquello", también virtual, también entrevisto y experimentado intermitentemente por el alma: se trataría de "la gloria esencial para que [Dios] la predestinó desde el día de su eternidad"[16]. Es decir, lo que se experimenta en la unión es una fracción de la gloria ("aquello") en la gloria ("allí") infinita de Dios y, por lo tanto, se trata de una experiencia a su vez infinita o, más bien, infinitamente repetible, dadas las condiciones necesarias.

Esta abertura a la potencialidad, esta salida virtual del tiempo presente y real en que se da la unión, abre, a su vez, en el significante de las dos últimas estrofas, una grieta por donde se evade la significación que estaba

[15] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésima edición, Madrid, 1984, pág. 699.
[16] San Juan de la Cruz, op. cit., pág. 102.

a punto de fijarse en un significado definitivo, en un desenlace final: un punto de fuga donde el lenguaje mismo pierde pie y se vuelve esencialmente ambiguo y enigmático:

> "El aspirar el aire,
> el canto de la dulce filomena,
> el soto y su donaire,
> en la noche serena
> con llama que consume y no da pena." (estrofa 39)

En esta estrofa, aparentemente, se enumeran los elementos constitutivos del "aquello" que "le daría" el Esposo al alma "allí", y San Juan los describe y explica coherentemente, desde una perspectiva teológica, teórica, en el comentario correspondiente. En este estudio textual, sin embargo, destacaremos la eclosión de una significancia, en este preciso momento de abertura, de fuga, del poema, la cual se manifiesta, una vez más, por el leve soplo de un aire, que ya hemos asociado con las transiciones de una etapa de la contemplación a otra y que, además, se relaciona en el *Cántico* con la presencia del Espíritu Santo, es decir, de una iluminación superior intermitente, y por un canto: soplo y canto, que están más acá del lenguaje, que tienen valor de puro significante, en los que aún –o ya– no se plasma ninguna significación. Por otra parte, la propia estructura gramatical de la estrofa es sumamente ambigua: dado que carece de verbo principal, podría pensarse que, en efecto, como sugiere San Juan, se trata de una enumeración, y así parece ser en los cuatro primeros versos. Sin embargo, el quinto verso, que al parecer es la continuación gramatical del cuarto –puesto que no hay puntuación que los separe– comienza con la preposición *con* ("con llama que consume y no da pena"), cuya función instrumental o concurrente no es en absoluto evidente en el contexto de la estrofa. Esa ambigüedad sintáctica y semántica es aun más patente en la última estrofa del poema: el verso inicial comienza con una frase subordinada introducida por el pronombre relativo *que*, cuya cláusula principal está elidida y en la cual hay más de un posible referente del pronombre *lo*; los cuatro versos siguientes (b, c y d/e) guardan escasa relación semántica con el primero y entre sí, se suprime toda transición lógica con la estrofa anterior y la estrofa termina abruptamente, sin que se concrete un significado o una imagen global final, en una especie de suspensión del sentido; el texto pierde coherencia interna y termina en una especie de balbuceo, de vacilación. Es como si al querer eliminar de la experiencia interior toda representación sensible, incluido el lenguaje como instrumento mediador, todo ese caudal sensible se volcara, se expulsara en un texto que queda como resto o huella de una experiencia en definitiva inefable e incomunicable, y se borrase el significado que se había ido fijando progresivamente en el proceso de ascensión/profundización mística y en el proceso de escritura. El texto del *Cántico* aparece entonces como el anverso visible de una experiencia oculta que la escritura deja vislumbrar fugazmente y luego obnubila. Hay, al final del *Cántico*, luego de apagados todos los senti-

dos y sumida el alma en lo más profundo de sí, un "desfallecimiento" del significado y, por ende, del lenguaje: un "balbuceo". En esos mismos términos lo describe San Juan en las *Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación*:

> "... la sciencia perfecta
> ....
> era cosa tan secreta,
> que me quedé balbuciendo,
> toda sciencia trascendiendo.
> Estaba tan embebido,
> tan absorto y ajenado,
> que se quedó mi sentido
> de todo sentir privado;
> y el espíritu dotado
> de un entender no entendiendo,
> toda sciencia trascendiendo.
> El que allí llega de vero,
> de sí mismo desfallece..."[17]

Después del último verso del *Cántico*, el poeta místico da "un ciego y oscuro salto"[18]: se apaga totalmente la visión –el paisaje– interior, cesa por completo incluso la representación simbólica –el último y más alto tipo de representación– y se pasa del anverso visible al reverso invisible e indecible de una realidad en el límite mismo en que deja de ser humana.

---

[17] Ibid., pág. 40.
[18] Ibid., pág. 43.

II. POESÍA LATINOAMERICANA:

HERRERA Y REISSIG
VALLEJO
DIEGO
MARTÍ

JULIO HERRERA Y REISSIG Y JULES LAFORGUE: EVOLUCION, CONFLUENCIAS E INTERTEXTUALIDAD

Antecedentes literarios comunes.

La publicación, en 1857, de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire causó escándalo pero no tuvo ascendencia literaria inmediata. La evolución de Baudelaire fue más original e imprevisible que la de Gautier y Leconte de Lisle, en torno a quienes se formó rápidamente un movimiento literario –el Parnaso– y una revista –*Le Parnasse Contemporain*– que reunieron, a partir de 1866, a casi todos los mejores exponentes de la nueva poesía francesa, entre los cuales figuraron eminentemente Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. Aunque contemporáneo de sus fundadores, Baudelaire nunca formó parte realmente de los cenáculos parnasianos y su concepción personal y modernísima de la poesía y de la belleza se distinguía radicalmente del formalismo del "Arte por el Arte". Los temas y el tono que introdujo Baudelaire en la poesía eran profundamente nuevos y no tenían nada en común con el positivismo imperante: ello explica que su influencia no se haya hecho sentir hasta mucho después, cuando, hacia 1870-1871, los estrictos moldes parnasianos ya no podían contener la evolución poética de una nueva generación que emprendería caminos inéditos cada vez más alejados del asfixiante ambiente positivista. El crítico francés Pierre Martino apunta acertadamente que "el positivismo había querido suprimir el misterio: en todas partes, el misterio reaparecía, como una objeción a los resultados insuficientes de la ciencia, o como una necesidad de la sensibilidad"[1]. Esta reacción contra el positivismo se apoyaba en nuevas influencias que poco a poco iban creando un entorno artístico nuevo: Baudelaire, el arte impresionista, la música de Wagner y las corrientes filosóficas idealistas que invadían a Francia desde el extranjero. De In-

---

[1] Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme*, París, Armand Colin, 1925, págs. 138-139 (traducción de la autora).

glaterra, Spencer, cuyos *Primeros principios de sociología* se traducen al francés en 1871, introduce la noción de incognoscible, es decir, la imposibilidad de penetrar o conocer la realidad objetiva mediante la percepción o el análisis científico; de Alemania, la *Filosofía del Inconsciente* de Nikolai von Hartmann se traduce al francés en 1877 y lanza la teoría –importantísima para Laforgue– de un inconsciente poderoso como fuerza motriz del universo; por otra parte, el pesimismo de Schopenhauer y su escepticismo respecto del método científico como instrumento de conocimiento gozan de renovado prestigio, especialmente hacia 1880.

En el plano literario, es también a partir de 1870 que se empiezan a sentir las nuevas influencias. Verlaine resume sus ideas recientes en su *Art poétique*, escrito entre 1871 y 1873 aunque no se publica hasta 1884 en *Jadis et naguère*, en el que define una poética nueva que aplicará por primera vez en su colección *Romances sans paroles*, de 1874. Se trata de una poética que postula la "musicalización" del verso, la atenuación de la rima, la preferencia por la asonancia y los ritmos impares y ligeros, cuyo efecto debe ser sugerir matices, sensaciones fugaces e inquietudes vagas, adormecer o aliviar con sonidos imprecisos y evocadores la general desazón del espíritu de la época. Mallarmé, por su parte, luego de una primera época en que se conjugan las influencias parnasiana y baudelairiana, inicia una evolución hacia el simbolismo poético a partir de la teoría de las "correspondencias" de Baudelaire, que intelectualiza y lleva a extremos insospechados, llegando, con *Hérodiade* y *L'Après-midi d'un faune* (1875), a una poesía de difícil acceso basada en la analogía universal, en la que se pierde de vista la imagen original que dio lugar al símbolo, resultando una construcción abstracta, una "sinfonía de analogías" que apuntan a la Idea, la cual excluye lo real ("Exclues-en, si tu commences,/le réel, parce que vil", como dice en *Toute l'âme résumée*). La Idea es, por supuesto, el misterio, lo desconocido, *l'inconnu*, que ya Baudelaire, en *Le voyage*, vislumbraba del otro lado de la muerte y que Rimbaud se propone encontrar mediante el "desarreglo de todos los sentidos", haciéndose *voyant*, vidente. En 1871 Rimbaud compone *Le bateau ivre*, poema en el que mediante imágenes de una fuerza inusitada, produce una serie de visiones alucinatorias. Por la misma época escribe el famoso soneto *Voyelles*, que tuvo gran repercusión entre los escritores y la crítica que ya se iban perfilando como "simbolistas": se quiso ver allí una teoría de la "audición coloreada" (que más tarde René Ghil, "teórico" del simbolismo, desarrollaría muy en serio en su *Traité du verbe* de 1885), una novedosa y más profunda teoría de las correspondencias, aunque Rimbaud no lo escribió con ese fin, sino como parte de su experimentación poética. En 1873 circula *Une Saison en enfer*, en el que Rimbaud expresa sus ansias de pureza, de ideal, de "cambiar la vida", y por esa fecha escribe sus *Illuminations*, libro de poemas en prosa y en verso libre que no ve la luz hasta 1886 y que pone de manifiesto hasta qué punto había obrado en el poeta ese "desarreglo de los sentidos" a que aspiraba: su consecuencia poética consistió en una serie de imágenes híbridas en que coexisten lo real y lo feérico, la alteración semántica y sintáctica, las enumeraciones o repeticiones obsesivas, incluso la incoherencia.

Estas son las influencias y las tendencias que priman entre los jóvenes de 1880, juntamente con las ideas políticas y sociales de avanzada, socialistas y revolucionarias. En los cenáculos que formaron entonces esos jóvenes –los "Hirsutos", los "Hidrópatas", entre otros– comienza a perfilarse el "espíritu decadente", tendencia más filosófica o vital que literaria o, al menos, que apuntaba más a un estado de ánimo y a una actitud ante la vida que a un comportamiento poético. El decadentismo postulaba la anarquía y el anarquismo como regla de vida y sistema político, respectivamente, recomendaba el aislamiento de la acción social y el refugio en un elitismo individualista en el que sería posible dedicarse a cultivar las sensaciones, el refinamiento y hasta la neurosis. Ya a principios de 1882, Jules Laforgue emplea el término "decadente" para calificar, elogiándolo, el nuevo estado de ánimo, y es precisamente Laforgue quien reflejará con más intensidad y, sobre todo, con la más alta calidad poética, el *esprit décadent*, primera manifestación del espíritu simbolista. La palabra "decadente" fue lanzada probablemente en tono peyorativo por los detractores del nuevo espíritu de época, pero ya circulaba en los ambientes literarios, pues procedía de un soneto de Verlaine, *Langueur* ("Je suis l'Empire à la fin de la décadence"), publicado el 26 de mayo de 1883 en la revista *Le Chat Noir* y posteriormente recogido en *Jadis et naguère* (1885), que expresaba la languidez y el malestar finiseculares y que fue reconocido instantáneamente como arte poética del decadentismo. Jules Laforgue, en poesía, y J.-K Huysmans, con su novela *A Rebours*, de 1884, se identificaron de inmediato con el apelativo y pasarían a ser los máximos exponentes de la literatura decadente.

Desde el punto de vista estrictamente literario, los decadentes no constituyeron escuela en el sentido de postular o privilegiar una determinada forma o concepción artística. Su único caballo de batalla a este respecto fue el culto al neologismo, junto con una cierta preferencia en algunos casos por la desarticulación sintáctica. Entre las actitudes vitales características del movimiento cabe mencionar, ante todo, el rechazo de los valores establecidos, sumado a otras tendencias como la evasión de la realidad y la búsqueda de sensaciones raras mediante paliativos diversos, desde el misticismo hasta la droga, y la adopción de posturas chocantes como el cinismo a ultranza o la misoginia, de estilos de vida no convencionales como el homosexualismo, o de afectaciones –por ejemplo, en el vestir o en otras manifestaciones públicas– de carácter extravagante para la época.

Jules Laforgue: evolución y producción literarias.

Jules Laforgue nace en Montevideo, Uruguay, el 16 de agosto de 1860, de padres franceses. A partir de los seis años vive en Tarbes, Francia. En 1875 va con sus padres a vivir a París. Dos años después muere la madre. En 1879 el padre vuelve a Tarbes y el joven Laforgue se queda en

París con su hermana, Marie, a quien lo unen sentimientos de profunda ternura. En ese mismo año, Laforgue publica sus primeros poemas, bajo seudónimo, en dos revistas tolosanas. En 1881 su hermana vuelve a Tarbes y Laforgue lleva una vida precaria en la capital, donde trabaja de secretario de Charles Ephrussi, rico amateur y mecenas literario que dirige la *Gazette des Beaux-Arts*. Durante esta época, Laforgue escribe los poemas que integran *Le Sanglot de la Terre*, colección que dejó sin terminar. En 1881 muere el padre del poeta y éste es nombrado lector de la emperatriz Augusta de Alemania, puesto en que permanecerá hasta 1886. Durante su estadía en Alemania, Laforgue escribe *Les Complaintes*, publicadas en París en 1885, y menos de un año después aparece *L'Imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue*. En 1886 Laforgue conoce a Leah Lee, joven inglesa con quien se casa meses más tarde, y publica *Le Concile féerique*, poema largo, en la revista *La Vogue*. El joven matrimonio se instala en París, donde vive precariamente hasta mediados de 1887, año en que Jules Laforgue muere de tuberculosis. Al poco tiempo muere su mujer de la misma enfermedad. En ese mismo año aparecen póstumamente *Les Moralités légendaires*, obra en prosa poética, y luego, en 1890, se publican sus *Derniers vers*. Entre 1901 y 1903, el *Mercure de France* edita sus *Obras completas* en tres tomos.

Aun antes de publicar su primer libro, Laforgue había experimentado una rápida evolución –como todo el movimiento llamado decadente o decadentista– y era consciente de ello. En diciembre de 1881 escribía: "Après avoir aimé les développements éloquents, puis Coppée, puis la *Justice* de Sully, puis baudelairien: je deviens (comme forme) kahnesque et mallarméen" (es decir, versolibrista, bajo la influencia de Gustave Kahn, y simbolista, bajo la influencia de Mallarmé). Mientras escribía y reescribía los poemas que pensaba incluir en *Le Sanglot de la Terre*, se daba cuenta de que ya no correspondían a sus nuevas ambiciones poéticas. Este libro, con 29 poemas, quedó inconcluso; no obstante, desde el punto de vista temático, refleja una fase importante de la evolución de Laforgue que, lejos de ser abandonada, será desarrollada de manera más profunda y novedosa en *Les Complaintes*. Lo que Laforgue rechaza de esos primeros poemas es lo que considera todavía un tono demasiado elocuente o vehemente, un proyecto demasiado ambicioso. Según el propio Laforgue, se trataba de "un volume de vers que j'appelle philosophiques. (...) Deux ans de solitude dans les bibliothèques, sans amour, sans amis, la peur de la mort...: l'histoire, le journal d'un parisien de 1880, qui souffre, doute et arrive au néant et cela dans le décor parisien (...), et cela dans une langue d'artiste, fouillée et moderne, sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques, du grotesque, etc."[2]. Los temas laforguianos que se desarrollarán de aquí en adelante serán la desmitificación del "yo", el inconsciente y la fatalidad de la vida, la

---

[2] Jules Laforgue, *Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Derniers vers.*, París, Armand Colin, 1959, págs. 301-302.

relación ambigua y conflictiva con la mujer y su necesidad de amar y ser amado, el *"vivoter"* –el vivir a medias, marginado y desilusionado de la acción–, la meditación filosófica, la revelación oblicua, la queja lastimosa, la expresión tierna y fina y el detalle grotesco, el París cotidiano y los países lejanos o misteriosos y, por supuesto, la luna, a la que dedicará su libro siguiente, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. La evolución fundamental que se opera en *Les Complaintes* es que Laforgue encuentra su tono, afina su lenguaje y lo domina: lo poseía "d'une façon plus minutieuse, plus clownesque", y se proponía esta vez, lejos del ambicioso proyecto del *Sanglot*, escribir "de petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but: faire de l'originel à tout prix"[3], aunque decide mantener, como obertura del nuevo volumen (tras la dedicatoria a Paul Bourget), un poema procedente del *Sanglot*, *Préludes autobiographiques*, que justifica en una carta de 1885 a Gustave Kahn aduciendo: "J'ai sacrifié un gros volume de vers philo. [sic] d'autrefois parce qu'ils étaient mauvais manifestement, mais enfin ce fut une étape et je tiens à dire (...) qu'avant d'être dilettante et pierrot j'ai séjourné dans le Cosmique."[4], como lo demuestra, en efecto, la "Marcha fúnebre por la muerte de la Tierra" incluida en aquel primer libro.

La originalidad de su nueva poesía "diletante" de tono menor ("sur le mode mineur", como pedía Verlaine) reside en la feliz conjunción de una sensibilidad enfermiza, un agudo sentido de la ironía y del humor y una "manera" poética ligera y coloquial, sin pretensiones, con la que logra crear, no obstante, nuevos medios expresivos: incontables neologismos de época, asociaciones inéditas, dislocaciones de la frase, uso del *argot*, ritmos entrecortados y audacias ortográficas, rimas rebuscadas o inesperadas. Si bien *Les Complaintes* pasó casi desapercibido para la crítica, lo conocieron los poetas decadentes y simbolistas del momento, en particular Mallarmé, quien lo acogió con entusiasmo, como se desprende de la nota de agradecimiento que envió a Laforgue y de la respuesta de éste[5]. *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* se publica pocos meses más tarde, a principios de 1886, con dedicatoria a Gustave Kahn y a Salammbô, sacerdotisa de la Luna. En este volumen se conjugan dos motivos caros a Laforgue: los pierrots de la *commedia dell'arte* y la luna y "sus sucedáneos durante el día: las perlas, los tísicos, los cisnes, la nieve y la ropa blanca"[6]. Si bien estos motivos sirven de encuadre metafórico del libro, Laforgue no deja de insistir en muchos de los temas que atraviesan sus *Lamentaciones*: el Inconsciente, el Infinito, el Ideal, el Arte, entre otros. Con respecto a este último, por ejemplo, postula la íntima relación del arte con el inconsciente y su intrínseca amoralidad (o incluso inmoralidad, según como se interprete), postura comparable a la de Herrera y Reissig al respecto,

---

[3] Ibid., pág. 305.
[4] Ibid., pág. 308.
[5] Ibid., pág. 306.
[6] Ibid., pág. 319 (traducción de la autora).

como veremos. Dice Laforgue en un poema de *L'Imitation*: "L'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience;/Après lui, le dêluge! et son moindre regard/Est le cercle infini dont la circonférence/Est partout, et le centre immoral nulle part."[7] A mediados de 1886, Laforgue lee las *Illuminations* de Rimbaud publicadas por Gustave Kahn en *La Vogue*, que junto con los versos del propio Kahn (*Intermède*) le revelan su evolución futura: el verso libre. De sus últimos versos, en los que trabaja con miras a publicar un volumen que no saldrá sino póstumamente, dice Laforgue: "J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose. L'ancienne strophe ne réapparaît que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire, etc..."[8]. Estos serán los poemas recogidos en *Derniers vers*, 1890, que comprende los cinco poemas incluidos en julio de 1886 en *La Vogue* y luego en una plaquette bajo el título de *Le Concile féerique*, los poemas que iban a formar parte de un volumen titulado *Des fleurs de bonne volonté* que no llegó a publicarse como tal y los demás versos dejados por Laforgue al morir.

Julio Herrera y Reissig: obra y pensamiento poéticos.

La vida de Julio Herrera y Reissig (1875-1910) se verá afectada por los altibajos de la política y de la fortuna y, por otra parte, por su enfermedad cardiaca, que ataca por primera vez en 1880. En 1882 quiebra el banco de su padre y la familia se ve obligada a mudarse de su casa señorial. En 1890 su tío es elegido Presidente de la República; por su conducto, Herrera obtiene un puesto público en la Aduana que ocupa durante un par de años. En 1892 enferma de tifus y hace un viaje de convalecencia al Salto Oriental, donde se siente transportado por el hermoso paisaje. Ya para esta época ha dejado definitivamente los estudios regulares y han comenzado sus lecturas autodidactas. En 1898 Herrera publica su primer poema en el diario *La Libertad*, de tema político y tono militante. Es nombrado a un puesto de secretario en la Inspección Nacional de Instrucción Primaria. Prepara una Geografía del Uruguay cuyo manuscrito se pierde. Otro poema, *Miraje*, aparece en *La Razón* y es seguido de otros, todos en la vena romántica imperante. También en ese año se inicia "El Cenáculo", antecedente de la "Torre de los Panoramas". En 1899 empieza a aparecer, financiada por su padre, *La Revista*, que reúne a un grupo de jóvenes creadores. En 1900, año decisivo en su evolución poética, se agrava su condición cardiaca, pero se recupera imprevisiblemente y a partir de esa fecha siente su supervivencia casi como una aberración que perfilará su "yo" literario: "Yo hubiera debido morir. Eso era lo científico,

---

[7] Ibid., pág. 212.
[8] Ibid., pág. 322.

lo serio. Mi resurrección, en cambio, fue lo literario, lo paradojal, lo enfermo." (*Lírica invernal*)[9]. Publica *Wagnerianas* y *Las pascuas del tiempo*, de tono decididamente modernista. Conoce a Roberto de las Carreras, recién llegado de París y portador de la nueva literatura "decadente" (que abarcaba, algo indiscriminadamente, a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Samain, Moréas, Sully-Prudhomme, D'Annunzio, entre otros), junto con el cual figura como "dandy" en los círculos artísticos de Montevideo. Toma contacto con la poesía de Lugones a través del Consistorio del Gay Saber. Vidal Belo lo introduce a la obra de Casal y Darío. En 1901 se propone escribir, en colaboración con Roberto de las Carreras, un "Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de H. Spencer", lo que muestra que conocía las ideas de este filósofo, quien también influyó en los decadentes europeos. En 1902 traduce *Au Flanc du vase* de Samain. En 1903 se instala en la definitiva Torre de los Panoramas, un cuarto en la azotea de su casa en el que se refugia para escribir. De allí proclama: "Abomino de la promiscuidad del catálogo. ¡Solo y conmigo mismo! Proclamo la inmunidad literaria de mi persona. Ego sum Imperator... ¡Dejad en paz a los Dioses! Yo, Julio", y declara "Prohibida la entrada a los uruguayos", expresando así su originalidad e inconformismo absolutos[10]. En 1903 escribe dos importantes poemas largos: *La vida* y *Desolación absurda*. Viaja a Minas y queda marcado por el paisaje del campo, como antes en el Salto. Estas experiencias de la naturaleza encontrarán su expresión poética en *Los éxtasis de la montaña*, volumen en el que trabaja, a la par que en otro de inspiración erótico-sentimental y teñido de la nostalgia y del pesimismo finiseculares: *Los parques abandonados*. En 1906 rompe con Roberto de las Carreras, escribe los *Sonetos vascos*. En 1907 funda otra revista, *La Nueva Atlántida*, de efímera vida. En 1908 se casa con Julieta de la Fuente, muere su madre, enloquece su hermano y se agrava nuevamente su condición cardíaca. En 1909 publica *El collar de Salambó* y escribe *Las clepsidras* y *La torre de las esfinges: tertulia lunática*. En 1910 escribe la *Berceuse blanca*, que fue su último poema, pues muere el 18 de enero de ese año. Quedaba en prensa en ese momento una recopilación de poemas organizada por él mismo, *Los peregrinos de piedra*, que aparecerá póstumamente entre 1910 y 1913.[11]

En general, las influencias literarias de Herrera y Reissig son las de todo el modernismo latinoamericano, es decir, las corrientes poéticas, artísticas y filosóficas imperantes en Europa, y especialmente en Francia, durante la segunda mitad del siglo XIX, las mismas que influyeron en poetas como Laforgue, con la diferencia de que, a su vez, Laforgue y sus contemporáneos influyeron también en los latinoamericanos. La influen-

---

[9] Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pág. 414.

[10] Ibid., pág. 418.

[11] Breve resumen de la amplia cronología analítica proporcionada por Alicia Migdal en ibid., págs. 379-433.

cia más decisiva provino de Baudelaire, los parnasianos (Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Coppée, Sully-Prudhomme, Hérédia), así como de Verlaine y Mallarmé. En el caso de Herrera hay que citar además, en particular, a Albert Samain y al propio Laforgue, los cuales de alguna manera dan la pauta a dos de las vertientes principales y más originales de su poesía, las *eglogánimas*, en las que el dulce bucolismo samaniano se alía al paisaje autóctono del poeta, y la poesía "nocional" o *nocterritmias*, de temática y tono decadentes, en la que reúne, íntimamente integrados a una expresión poética personal, todos los tópicos que comparte con Laforgue, desde el *spleen* y cierta misoginia baudelairianos, las nociones de inconsciente y de fatalidad de Hartmann, el pesimismo de Schopenhauer, la fascinación por el budismo hindú y el culto a la luna. Además de las influencias europeas, la lectura de Darío y Lugones tuvo repercusiones indudables en la poesía temprana de Herrera y sirvió de puente para su "salto" al modernismo. Sin embargo, Herrera, como Laforgue, evolucionó muy rápidamente, asimilando influencias sucesivas o incluso simultáneas y alcanzó un desarrollo poético en general mucho más avanzado que el de la mayoría de sus contemporáneos modernistas al ser uno de los que más interiorizó las distintas tendencias de la poesía francesa finisecular, con una altísima calidad poética y una gran originalidad. Fue audaz en la experimentación poética, adelantándose por momentos a las vanguardias posteriores y dando muestras de un virtuosismo notable. Si bien, en el plano de la realidad nacional, Herrera atacó en cartas y ensayos el provincianismo y la estrechez intelectual de su medio, jamás descendió a la arena política: lanzaba sus diatribas desde la Torre de los Panoramas, manteniéndose al margen de la acción con una actitud idealista y elitista. Su desprecio por la mediocridad del medio en que le tocó vivir le fue devuelto en forma de incomprensión e indiferencia por los que no compartían su sensibilidad.

Como se desprende de sus ensayos, es evidente que Herrera tenía una aguda conciencia de su quehacer poético, fruto de sus reflexiones sobre filosofía y psicología del arte y sobre crítica literaria. En el centro de esa reflexión está la conciencia de la doble faz del signo lingüístico y de la unidad significado-significante: "...en la metafísica de la palabra y de la simple cosa se llega a un punto en que se pierde pie. ¿Qué es el signo sin la idea? Y bien, todo es idea y todo es signo."[12] Declara asimismo Herrera: "Pienso que el triunfo de un verdadero estilo está precisamente en una compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de los que llamaremos subestilos, palabra y concepto."[13]; y en otra parte añade: "En el verso culto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la mente..."[14]. Al margen, es intere-

---

[12] Ibid., pág. 344.
[13] Ibid., pág. 332.
[14] Ibid., pág. 345.

sante anotar que por esta misma época (1906), Ferdinand de Saussure comienza a dictar sus cursos de lingüística general en la Universidad de Ginebra (1906-1911), en los que desarrolla la distinción entre habla y lenguaje, significante y significado, sincronía y diacronía, y el concepto de semiología, aunque es improbable que Herrera haya tenido conocimiento del magisterio de Saussure. De esas ideas de Herrera se derivan otras dos: por una parte, el artista es un artesano "que pule, que aclara, que perfecciona al reproducir", debe ser "un apasionado del ritmo imitativo, de las aventuras métricas, del neologismo bronceado, del acertijo musical por asociación de sonidos", del matiz que da a las palabras "la personalidad autónoma del diamante o la corchea, haciendo (...) caso del divino dios pagano de *Esmaltes y camafeos*"[15], refiriéndose con ello al pontífice de la teoría de *l'Art pour l'Art*, Théophile Gautier; por otra parte, este virtuosismo técnico debe ir acompañado de facultades intelectuales y sensibles que hacen del artista un meditador y observador profundo de la naturaleza y del hombre, un filósofo y un vidente: el arte es también "combinación, indagación, auscultación, interpretación" y el artista, "al mismo tiempo, interpreta, da forma, sintetiza, sanea, deja de lado y amplía", es un "revelador de lo oscuro, adelantado caviloso de la gran sombra que piensa"[16]. Es por ello que sostiene que "el gran Arte no depende únicamente de la imaginación, de un sentido peculiar de la Belleza, sino que está ligado en sus raíces alimenticias a facultades superiores del espíritu como reflexión, síntesis, discernimiento y amplitud, y por eso, a mi juicio, su mayor o menor intensidad y vida"[17].

En cuanto a la moral en el arte, Herrera reivindica la independencia absoluta del arte respecto de cualquier criterio moral. Dos son las posturas fundamentales de Herrera en este sentido; primeramente, el arte es antiutilitario: "El arte no está obligado a ser cátedra evangélica, ni debe degenerar en eje de conducta de los hombres, perdiendo, por una solidaridad ajena a sus propios atributos, la soberanía de su fuerza libérrima de señor de todos los tiempos, de todas las razas, de todos los espíritus y de todas las civilizaciones. La Belleza es por sí sola y se produce sin condición (...). Dado que lo bello no es lo útil, (...) ¿por qué exigir al Arte una utilidad social o doctrinaria que repugna a su naturaleza íntima?"[18]. En segundo lugar, "lo feo, lo repugnante (juzgados como inmoralidades de las cosas en la escolástica de Alejandría), lo trivial, lo horrible y hasta lo absurdo, fuertemente sugestivos, constituyen a veces los elementos de la Belleza en la obra de arte, y agradan en un conjunto armónico a fuerza de repelernos por separado. Se trata, ni más ni menos, que de una transmutación superior, de una solución de antítesis, en vista de un esfuerzo absoulto del genio, que todo lo puede y todo lo doma a su antojo anormal,

---

[15] Ibid., págs. xx-xxi.
[16] Ibid., pág. xx.
[17] Ibid., pág. 331.
[18] Ibid., pág. 334.

imantándolo de su virtud rediviva."[19] Aquí Herrera empalma con la *Poética* aristotélica: lo feo, lo grosero, lo negativo, están en la naturaleza (constituyen, como concluye en el pasaje antes citado "un hemisferio del mundo Armonía") y se hacen tolerables e incluso agradables mediante el distanciamiento que produce la imagen; o, en términos herrerianos, mediante la elaboración artística que produce un "conjunto armónico". Son dos maneras de decir lo mismo: se trata en ambos casos de una mediación por el lenguaje y la imagen. El efecto del arte, según Herrera, rebasa, sin embargo, el concepto aristotélico de catarsis, en el que subyace un fin moral. Más allá de toda purificación o neutralización de las pasiones, el arte debe producir una excitación o exacerbación intelectual y sensible que es, para Herrera, la condición del goce estético per se, fuera de todo efecto moral: "Sólo exigimos [de los artistas] (...) que nos sacudan, que nos emocionen, agradablemente o terriblemente, de un modo triste, alegre, mórbido, macabro, depresivo o vital, que lo mismo importa, pero siempre intenso, siempre poderoso; que nos sugieran estados de conciencia, ya reales, ya imposibles, ya vagos, ya simpáticos o refractarios al todo social, salubres o perversos, turbulentos o apacibles, que nos enaltezcan o nos debiliten, que nos alucinen o nos repugnen, pero siempre de tal manera, que una realidad parezca resucitar dentro de nosotros al ser evocada por el numen feérico, y que vivamos, un instante, violentamente, el capricho o voluntad del libro que nos señorea."[20]

Herrera trabajó simultáneamente en cuatro modalidades poéticas diferentes, cada una con su tono, tópicos y paisaje o encuadre particulares, que incorporan experiencias e influencias distintas. En primer lugar, las *eglogánimas*, en sonetos alejandrinos, son poesía de tema rústico, inspirada en los paisajes del interior que tanto habían impresionado a Herrera. En los poemas de *Los éxtasis de la montaña*, apretados cuadros de la naturaleza y de la vida campestre –retratos, faenas, lugares– Herrera emplea una serie de procedimientos que le permiten lograr una gran síntesis y textura poéticas, entre los que se cuentan el uso de imágenes "cinéticas"[21], es decir, de un dinamismo descriptivo por el que una imagen parece transformarse sutilmente en otra, esa "imantación" que mencionaba Herrera en una cita anterior (y que encontramos también, como elemento esencial, en la poesía de Lezama Lima); se trata, además, de imágenes puramente sensoriales, con una carga mucho más emotiva que intelectual, las cuales no transmiten una idea sino una intensidad de sensaciones y emociones. Herrera emplea asimismo con gran eficacia ciertas figuras o combinaciones de figuras muy características de su poesía, como la hipálage, la hipálage elíptica y la hipálage sinestética[22], la metonimia, el zeugma y un procedi-

---

[19] Ibid., pág. 334.
[20] Ibid., págs. 333-334.
[21] Bernard Giacovate, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*, Berkeley y Los Angeles. University of California Press, 1957, pág. 41.
[22] Ibid., págs. 46-47.

miento muy frecuente que consiste en animar lo inanimado (prosopopeya) y a la inversa, en cosificar lo vivo. El tono de las *eglogánimas* es sereno y amable, frecuentemente alegre, y a veces humorístico o levemente irónico; no obstante, hay momentos en que aparecen indicios de melancolía o de misterio que vienen a sembrar la inquietud en la visión pastoral utópica, o la irrupción de algún detalle grosero u ordinario quiebra la armonía de la idealización. Pero estas pequeñas disonancias, que, por lo demás, como hemos visto, no han de quedar excluidas del reino de lo bello, de lo poético, se resuelven mediante la ironía o el humor, y el poeta parece querer mostrar que, por oposición a los ambientes exquisitos o refinados de la vida cosmopolita o decadente, en los que impera el caos emocional e intelectual, la vida rural es la única que ofrece la posibilidad de acercarse a un gozo, a una compenetración con la naturaleza, a una aceptación de la ley universal, y el precio que habría que pagar por ello –esa convivencia de lo feo o lo soez con lo bello, cierta monotonía, cierta ignorancia o candidez, ciertos indicios o presagios del mal– se sufraga con un poco de distanciamiento irónico o de sentido del humor. Los *Sonetos vascos* de 1906 se ubican en esta misma vertiente.

Entre 1900 y 1908 Herrera compone sus *eufocordias*, los sonetos endecasílabos de *Los parques abandonados*, que coinciden, a partir de 1904, con la composición de las *eglogánimas* de *Los éxtasis*. En estos poemas se evoca generalmente un momento, un detalle, o un gesto o una emoción en el contexto de una situación amorosa o erótica. Herrera maneja hábilmente los silencios, las pausas, las miradas y los cambios de luz –sobre todo el instante mágico del crepúsculo al anochecer–, estableciendo correspondencias simbólicas entre esos elementos. A menudo el tratamiento de la luz tiene gran importancia también desde el punto de vista de la estructura misma del soneto, en que indica un cambio de la situación evocada o introduce su desenlace. El encuadre de estos sonetos es con frecuencia un jardín o un parque, o interiores, lugares evocadores de un romanticismo marchito, de una sensualidad lánguida o mórbida, con ecos de Bécquer y de Verlaine. Los procedimientos poéticos empleados aquí son los antes citados, aunque habría que agregar el uso extremadamente eficaz de la metonimia y la sinestesia. Desde el punto de vista temático, la influencia de Baudelaire en estos poemas es evidente en el erotismo, la voluptuosidad, la angustia y la culpa relacionadas con el amor y el sexo, ciertas sugerencias de sadismo y de indiferencia respecto de la mujer, las imágenes litúrgicas o religiosas, la cabellera, cualidades o adjetivos felinos, entre otras cosas.

En las *estrolúminas* o "cromos exóticos" de *Las clepsidras* (1909), escritos en sonetos endecasílabos, Herrera eleva su virtuosismo a una de sus máximas expresiones, creando poemas que son verdaderas joyas de perfección técnica que nada tienen que envidiar a las mejores creaciones parnasianas: antes bien las superan por su mayor profundidad poética. Las imágenes suntuosas y exóticas, el recurso a mitos paganos y bíblicos, los motivos con connotaciones "antiguas" o "bárbaras" (haciéndose eco de las dos series poéticas de Leconte) impresionan e inquietan, deslumbran

tanto por su poder evocador como por su extraña musicalidad y hasta visualmente, por el uso de un lenguaje raro, salpicado de vocablos alusivos a otras culturas, otras lenguas. Si temas hay aquí, son, ante todo, mito y rito: la creación del mundo, el ritual erótico de la posesión sexual y el erotismo como ritual, es decir, como sacrificio, castración, muerte. En estos poemas Herrera logra una síntesis absolutamente original de los postulados parnasianos –relacionados con la evocación mitológica y exótica, la forma estática y técnicamente trabajada a la perfección– y de esa sensibilidad finisecular que inaugura Baudelaire. Sin embargo, en *Las clepsidras* hay un elemento casi expresionista que rompe el estatismo parnasiano: la descripción redunda en un efecto emotivo, generalmente inquietante o ambiguo; los verbos de movimiento o los cambios de luz, o ambos, proporcionan siempre algún viraje imprevisto de la situación, o alguna sugerencia inusitada. Además, estos poemas profundizan la indagación poética de Herrera de lo momentáneo, revelan la intensidad de un instante, de una visión fugaz y enceguecedora; son chispazos de lucidez o percepción privilegiada en un contexto mítico-histórico, originario, en el que la mujer es protagonista hechizante, deseada y temida, símbolo a la vez de ideal y de muerte.

La cuarta vertiente de la poesía de Herrera son las *nocterritmias* o poesía nocturna, que se manifiesta desde 1903 con dos poemas largos sumamente ambiciosos y originales, *La vida* y *Desolación absurda*, y culminará en 1909 con *La torre de las esfinges*, obra con la que Herrera se adelanta a su época y nos propone una poesía que ya apunta hacia el vanguardismo. Se trata de una poesía "nocional", en la que se evidencian la profunda preocupación filosófica y metafísica del poeta, su búsqueda de ideal y de absoluto, de unidad, y, a la vez, su experiencia de la pérdida, de la desintegración del yo, de la relación ambivalente y atormentada con el Otro, en particular con la mujer. En esta poesía eminentemente nocturna, abismal y hasta alucinatoria, el erotismo –problemático siempre en Herrera– es uno de los focos obsesivos, junto con la angustia existencial resultante de "lo Incognoscible Abstracto", de la toma de conciencia de la ignorancia humana frente a la totalidad. Ante ese fracaso del conocimiento objetivo, todo en el mundo se vuelve expresión, captable sólo a través de los sentidos, y especialmente de la percepción privilegiada de la poesía, y apunta a un proceso inconsciente, mediatizado –hecho inteligible apenas– por el lenguaje. La mujer es, en esta visión, un ser de múltiples avatares que se autoexcluyen o se metamorfosean en su opuesto: en las "nocterrimias" es amazona o diosa cuya mirada enceguece y fascina (*La vida*), "serpiente de ojos" maldita (*Desolación absurda*) o "mefistofélica divina" (*La torre de las esfinges*); en todos los casos, es símbolo de absoluto y vehículo de castración o de muerte, unión imposible de los contrarios, encarnación del dilema fundamental del hombre, en el que éste siempre sale perdiendo. El aspecto nocional corresponde a la conciencia del poeta, que a veces está totalmente despierta, en un estado de excitación extrema, y otras como aletargada por estados de "sonambulismos", "esplín", "neurastenia", "Nirvana opioso", los cuales son hitos de lo que Herrera llama

"el avance de la Razón hacia la Metafísica" o, dicho de otra forma, la penetración en el Inconsciente. Es este el sentido de la aventura nocturna, cabalgata hacia la noche u oficio de tinieblas: descenso al Averno del ser y, tal vez así, apaciguamiento de la angustia. Estos tres poemas se sitúan, por una parte, en el linaje de la poesía gauchesca por su métrica (octosílabos, a veces en décimas) y sobre todo, en algunos pasajes, por el tono filosófico semejante al de las payadas gauchescas. Por otra parte, es esta la vertiente de la obra de Herrera en que se notan más claramente sus coincidencias expresivas con Jules Laforgue, como veremos a continuación.

Herrera y Laforgue: confluencias e intertextualidad.

Sería erróneo hablar de "influencia" de Laforgue en Herrera, concepto por lo demás obsoleto. Se trata más bien de ciertas actitudes ante la vida y el arte, cierto tono insólito de modernidad, ciertos rasgos de escritura en versos sueltos: elementos intertextuales que reflejan, además, una vivencia intensa de la evolución cultural finisecular y ciertos paralelismos biográficos que hacen a ambos poetas algo afines psicológicamente.

Por otra parte, en la obra de Herrera no hay ninguna referencia a Laforgue, y los críticos de su época no vieron en ella relación alguna con el poeta de *Les Complaintes*, mientras que su "deuda" con Samain está ampliamente documentada. Es más, aunque según Allen W. Phillips "hay contadas referencias directas [a Laforgue] en la crítica del modernismo", es sumamente probable que Herrera conociera la obra de Laforgue[23], gracias tal vez a la función difundidora de Roberto de las Carreras o a los artículos sobre distintos escritores franceses de la época –entre los que figura uno bastante elogioso sobre Laforgue– que a partir de 1896 y con el fin de revelar los nuevos valores que comenzaban a influir en las letras galas, fue publicando Víctor Pérez Petit en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Montevideo, los cuales se reunieron en un volumen titulado *Los modernistas* que apareció en 1903, por la misma fecha en que Herrera escribía *La vida* y *Desolación absurda*. En esos artículos, Pérez Petit critica los excesos de los decadentes; a Laforgue, sin embargo, lo cuenta entre "los más originales y avanzados", junto con Samain, Verlaine y Rimbaud[24]. Pérez Petit califica a Laforgue de "ironista delicado, que sufre con la pequeñez del hombre, lo irremediable de su destino y la insuficiencia de las cosas", y señala su "cuerda trágica" y su "cuerda histriónica o funámbula" paralelamente a su vena cósmica: "Pero el Laforgue que perdurará, el que se impondrá a todos los tiempos y a todos los amantes del arte, es el

---

[23] Allen W. Phillips, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", en *El simbolismo*, ed. J. O. Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, págs. 199-200.

[24] Víctor Pérez Petit, *Los modernistas*, *Obras completas*, tomo VII, Montevideo, Claudio García y Cía. Eds., 1943, pág. 108.

Laforgue cósmico...'"[25], es decir, el de la *Complainte propitiatoire à l'Inconscient*. Allen W. Phillips observa que hay una alusión a Laforgue en la obra de Casal y varias en la de Darío, obras que Herrera por cierto conoció. Lugones, por su parte, cuya obra conocía asimismo Herrera, se inspira de elementos laforguianos y *L'Imitation* le sirve de modelo para su *Lunario sentimental*. Según Phillips, existen también unas traducciones tempranas, anónimas, de prosas de Laforgue en la *Revista Azul* con el título de *Monólogos. Tristeza de reverbero.*[26]

I. Ambos poetas propugnaron una **estética de la originalidad y la ruptura**, actitud que suponía la voluntad de afirmar y desarrollar la idea de modernidad, de romper con el concepto de belleza absoluta y permanente, prefiriendo los valores de lo momentáneo y fugaz, aceptando el carácter precario y contradictorio de la condición humana. En el marco de esta ética y de esta estética, Laforgue y Herrera se propusieron fines y procedimientos similares, que esbozaremos a continuación, citando en cada caso sólo unos pocos ejemplos que, lejos de ser los únicos, nos parecen representativos de las características aludidas.

1. **Ruptura con las convenciones poéticas e inauguración de un nuevo tono en poesía** mediante un lenguaje híbrido y desenvuelto que anuncia ya las vanguardias del siglo XX. Herrera y Reissig describe así, en 1889, dos años después de la muerte de Laforgue, esta nueva actitud estética y ética, que ya califica –muy al día con Francia– de "simbolismo", con la cual evidentemente se identifica:

"...el simbolismo parece ser un largo crepúsculo, una hermosa aurora polar que hace del firmamento de su escuela una paleta confusa, un derramamiento desordenado de flores exóticas de todos los países y de todas las latitudes. No se sabe si ha nacido o está por nacer aún. Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime. Es la fea lámpara de Aladino en manos del hada que guarda las pedrerías!

Lo abstruso, lo raro, lo original, forma la levadura incorpórea de este pan de Sibaris, que sólo es del gusto de los privilegiados. (...)

El simbolismo tiene calandrias y tiene vampiros. Las carcajadas de sus poetas son sollozos histéricos. Son misántropos peregrinos de un mundo de idealidad etérea en que ellos mismos están perdidos. Se embriagan con opio; sus sonrisas son muecas. Parece que un oxígeno misterioso los mata alegrándolos! Baudelaire es una ironía amarga, corporizada en una lágrima venenosa. Su corazón es la esponja con hiel y vinagre que, en la caña del desdén satírico, alcanza al hombre que sufre enclavado en su desesperación. En sus labios las risas de Anacreonte son hipos de burla –desdenes sacrílegos– elocuentes burbujeos de lujuria de un vino orgiásti-

---

[25] Ibid., pág. 116.

[26] *Revista Azul*, III (3), 19 de mayo de 1895, págs. 35-36, según A. W. Phillips, op. cit., págs. 199-200.

co. La miel de su poesía está guardada por aguijones. Es una flor que se ofrece entre espinas."[27]

En ese nuevo lenguaje intiman, pues, lo poético y lo prosaico (Laforgue: "Tu condimentes mes piments mystiques"[28]; Herrera: "ojeras de ritornelo", "lepra azul", "gangrena nocturna"[29]), conjugándose asimismo elementos de carácter coloquial y nocional, cotidiano y cósmico, con la resultante disonancia que se manifiesta oral y a veces hasta visualmente, resaltada por el uso de mayúsculas:

Laforgue: "Vie ou Néant! choisir. Ah quelle discipline!
Que n'est-il un Eden entre ces deux usines?"[30]

"Un couchant des Cosmogonies!
Ah! que la Vie est quotidienne..."[31]

Herrera: "...
Hay en acecho una mano
dentro del tembladeral;
y la supersustancial
vía láctea se me finge
la osamenta de una Esfinge
dispersada en un Erial."[32]

"...caía su augusta pierna
como una interrogación
a la geometría Eterna!"[33]

Otra forma de distanciamiento del lenguaje poético convencional que se observa en ambos poetas es la utilización de términos religiosos o litúrgicos con sentido irónico o blasfemo, con todo lo que ello supone además de rechazo de los valores establecidos:

Laforgue: "...
Où parfois j'expose
Le Saint-Sacrement
De mon humour du moment."[34]
"J'entends battre mon Sacré-Coeur..."[35]

---

27 Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 281.
28 Jules Laforgue, op. cit., pág. 80.
29 Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 28, 34, 35.
30 Jules Laforgue, op. cit., pág. 40.
31 Ibid., pág. 97.
32 Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 166.
33 Ibid., pág. 171.
34 Jules Laforgue, op. cit., pág. 101.
35 Ibid., pág. 200.

"Mourir d'un attouchement de l'Eucharistie,
S'entrer un crucifix maigre et nu dans le coeur?"[36]

"...l'Unique Loi veut que notre serment
Soit baptisé des roses de ta croix nouvelle..."[37]

Herrera: "...
cruz me deparan tus brazos,
hiel tus lágrimas salinas,
tus diestras uñas espinas,
y dos clavos luminosos
los aleonados y briosos
ojos con que me fascinas."[38]

2. Innovaciones estilísticas:

A. Utilización de palabras rebuscadas o raras, incluidas onomatopeyas y alusiones a culturas e idiomas extranjeros, a la filosofía, la psicología, la medicina, la astronomía, la tecnología, así como a mitologías conocidas o inventadas, a la liturgia, etc.

Laforgue: "...
Lacs de syncopes esthétiques!...
Mort
Mourante ivre-morte! Et la conscience unique
Que c'est dans la Sainte-Piscine ésotérique
D'un *lucus* à huis-clos, sans pape et sans laquais,
Que J'ouvre ainsi mes riches veines à
Jamais."[39]

"Soleils plénipotentiaires..."
"Taïaut! taïaut! et hallali!"
"...donquichottesques rails"
"...transatlantiques bercails"
"...spleens kilométriques"

"Ton ton, ton taine, ton ton."[40]
"Tournons d'abord sur nous-même, comme un fakir!"[41]

---

[36] Ibid., pág. 32.
[37] Ibid., pág. 83.
[38] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 167.
[39] Jules Laforgue, op. cit., págs. 30-31.
[40] Ibid., págs. 258-259.
[41] Ibid., pág. 92.

Herrera: "Oxigenando el futuro
con sus alas, en un tren
tempestuoso de albatrós...

El Icognoscible Atómico
lo hipnotizaba en su ascenso,
zumbando el scherzo inmenso
de un orquestrión astronómico."[42]

"En túmulo de oro vago,
cataléptico fakir
se dio el tramonto a dormir
la unción de un Nirvana vago...

...
Y las luciérnagas –brujas
del joyel de Salambó–
guiñan la *marche aux flambeaux*
de un aquelarre de brujas..."[43]

B. Adjetivación insólita, novedosas repeticiones y asociaciones de palabras:

Laforgue: "Et que Jamais soit Tout, bien intrinsèquement,
Très hermétiquement, primordialement!"[44]

"L'Extase du soleil, peuh! La Nature, fade
Usine de sève aux lymphatiques parfums"[45]

"Par quels gâchis suresthétiques
Ces êtres-là sont adorables."[46]

Herrera: "Lentamente, vagamente,
cautamente y mortalmente..."[47]

"Anfibiológico, iluso
en su cambiante sofístico,
robóle a un cometa abstruso

[42] Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 176, 178-179.
[43] Ibid., pág. 27.
[44] Jules Laforgue, op. cit., pág. 28.
[45] Ibid., pág. 35.
[46] Ibid., pág. 97.
[47] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 182.

su cauda tendida al uso
de algún zig-zag cabalístico."[48]

"...
linfática taciturna
de mi Nirvana opioso..."[49]

C. Utilización de ciertas figuras retóricas de fuerte efectismo, por ejemplo, hipérbole, oxímoron:

Laforgue: "En deuil d'un Moi-le-Magnifique
Lançant de front les cent pur-sang
De ses vingt ans tout hénissants,
Je vague, à jamais Innocent,
Par les blancs parcs ésotériques
De l'Armide Métaphysique."[50]

"Que votre inconsciente Volonté
Soit faite dans l'Eternité!"[51]

Herrera: "Al par que la bestia brava
plano a plano se arriesgaba
por el insondable sueño,
en su esfingida y disforme
cabeza, noté un enorme
guarismo a modo de ceño."[52]

"...
en las horas espectrales
de mi vida moribunda.
...
Con el alma hecha pedazos,
tengo un Calvario en el mundo;
amo y soy un moribundo..."[53]

---

48 Ibid., pág. 170.
49 Ibid., pág. 167.
50 Jules Laforgue, op. cit., pág. 25.
51 Ibid., pág. 32.
52 Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 177.
53 Ibid., pág. 167.

3. **Invención de neologismos** a partir, por ejemplo, de la formación de verbos derivados de sustantivos, o de juegos o combinaciones de palabras a modo de *kenning*, procedimiento corriente de las lenguas nórdicas y sajonas antiguas que consiste en formar palabras compuestas mediante la yuxtaposición de palabras simples unidas por un guión o, a modo de prefijación con valor adjetival, de la anexión de una o varias palabras (o partes de palabras) a otro término, como es usual en las lenguas germánicas[54]. Ejemplos:

Laforgue: "Feu-d'artificeront envers vous mes sens encensoirs"
"Memnons, ventriloquons!"
"Une cloche angéluse en paix/L'air excilescent..."
"Anonymes, ô Nébuleuse-Mère?"
"Mourante ivre-morte!"
"la céleste Eternullité"
"vendanges sexciproques"
"hontes sangsuelles"
"Violuptés à vif!"
"Cabré, s'y crucifige!"[55]

Herrera: "¡infiérname en el cauterio
voraz de tus ojos vagos!"

"Un pitagorizador
horoscopa de ultra-noche..."

"Entra en el Ultra-vidado..."

"... oh la superna
cosmofisiologación!"[56]

II. En segundo lugar, ambos Herrera y Laforgue crearon una **poesía de autoanálisis crítico**, caracterizada por una indagación constante acerca de la condición humana y, sin caer casi nunca en un tono confesional, de su propia condición individual, volviendo una y otra vez sobre los aspectos

---

[54] Cabe recordar que, en su calidad de secretario de la emperatriz Augusta, Laforgue vivió varios años en Alemania y se familiarizó con el alemán, por lo que no es extraño que haya intentado aplicar este procedimiento en francés con un fin innovador. Es posible incluso encontrar en algunos versos una dislocación sintáctica evidentemente influida por su conocimiento del alemán, por ejemplo en la *Complainte d'un autre dimanche*, que empieza: "C'était un très-auvent d'octobre paysage..." y concluye: "Ce fut un bien au vent d'octobre paysage...". Jules Laforgue, op. cit., págs. 54-55.

[55] Ibid., págs. 80, 115, 144, 28, 31, 28, 36, 40, 74, 35.

[56] Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 32, 28, 176, 171.

de la existencia que les resultaban más problemáticos. Coinciden ambos poetas en dos preocupaciones principales:

1. **Una inquietud ontológica y epistemológica**, basada, por una parte, en su convicción profunda de la insuficiencia del conocimiento humano y de la mistificación de las religiones institucionalizadas. Por otra parte, influidos por la filosofía del inconsciente de Hartmann y el pesimismo de Schopenhauer, llegaron a la conclusión de la futilidad de la acción, ya que el hombre estaba sujeto a una condición preestablecida, a mecanismos inmutables sobre los cuales carecía de poder. Ante el fracaso de la búsqueda del conocimiento absoluto, los poetas tratan de cifrarlo irónicamente en nociones y ecuaciones abstractas y exacerban su frustración mediante actitudes nihilistas o pasivas, "ensimismadas". Pese a todo, ambos Laforgue y Herrera trataron, a través de su poesía, de aproximarse a las grandes preguntas filosóficas, psicológicas y estéticas. Laforgue, por su parte, además de abordar constantemente esta clase de cuestiones en su poesía, se ensayó como teórico, como confiesa en una carta escrita desde Berlín en 1882: "Je me suis recueilli, et dans une nuit, de dix du soir à quatre du matin, tel Jésus au Jardin des Oliviers, St-Jean à Patmos, Platon au cap Sunium, Bouddha sous le figuier de Gaza, j'ai écrit en dix pages les principes métaphysiques de l'Esthétique nouvelle, une esthétique qui s'accorde avec l'Inconscient de Hartmann, le transformisme de Darwin, les travaux de Helmholtz."[57] A su vez, Herrera dejó numerosas críticas y disquisiciones teórico-literarias, ético-estéticas y socio-políticas, como algunas de las citadas más arriba, y su obra poética también abunda en reflexiones de esa índole, siendo las de carácter nocional o filosófico más frecuentes en los tres poemas largos de 1903 y 1909. Los procedimientos más salientes para expresar poéticamente esta inquietud epistemológica son el uso de la ironía y el sarcasmo para contemplarse a sí mismo y al mundo, así como de la paradoja y los contrastes radicales a fin de poner de relieve la ambigüedad de su condición y encubrir su auténtica angustia existencial. Además, se destaca **la conciencia de la complejidad del sujeto**, de su dimensión inconsciente, lo que se pone de manifiesto mediante alusiones burlonas o irónicas al "yo" aparente, al sujeto consciente que fracasa siempre en su intento de alcanzar la totalidad. Otro procedimiento que deriva de la ironía, muy frecuente sobre todo en Laforgue, es dar al poema un final tangencial, restarle importancia, borrarlo con una expresión despectiva o trivial, o teñida de un humor amargo. Ejemplos:

[57] Jules Laforgue, op. cit., pág. 310.

A. Inquietud ontológica y epistemológica y, paradójicamente, escepticismo respecto de la ciencia y del pensamiento; futilidad de la acción; desconfianza del dogma y de la religión institucionalizada:

Laforgue: "Dilemme à deux sentiers vers l'Eden des Elus:
Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu?
Ou bien, elixirer l'Absolu en moi-même?"[58]

"Non, rien; délivrez-nous de la Pensée,
Lèpre originelle, ivresse insensée,

Radeau du Mal et de l'Exil;
Ainsi soit-il."[59]

"La science, outre qu'elle ne peut rien savoir,
Trouve, tels les ballons, l'Irrespirable Noir."[60]

"...C'est pourquoi nous nous perdons tant.
Où sommes-nous? Pourquoi? Pour que Dieu
s'accomplisse?"[61]

"Allons, tu m'as compris. Va, que ta seule étude
Soit de vivre sans but, fou de mansuétude."[62]

Herrera: Nota explicativa del "corcel metafórico" que aparece en su poema *La vida*: "Representa este corcel simbólico el Yo consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradojal y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa, el Genio investigador de la Causa Suprema a través de la Ciencia y de la Metafísica en dolorosa peregrinación."[63]

"Todo es póstumo y abstracto
y se intiman de monólogos
los espíritus ideólogos
del Incognoscible Abstracto (...)"[64]

"Desde Platón a Pitágoras,
y desde Cristo hasta Budha,

---

58 Ibid., pág. 30.
59 Ibid., pág. 33.
60 Ibid., pág. 151.
61 Ibid., pág. 133.
62 Ibid., pág. 154.
63 Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 169.
64 Ibid., pág. 28.

traspuse todas las ágoras
del pensamiento y la duda."[65]

"En hipótesis se pierde
el horizonte errabundo
y el campo meditabundo
de informe turbión se puebla,
como que todo es tiniebla
en la conciencia del mundo."[66]

B. Problemática del sujeto, desdoblamieno o crisis de identidad:

Laforgue: "Bref, j'allais me donner un "Je vous aime"
Quand je m'avisai non sans peine
Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même."[67]

(Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!
Impossible de modifier cette situation.)"[68]

"..."Suis-je moi? Tout est si compliqué!""[69]

Herrera: "Un arlequín tarambana
con un toc-toc insensato
el tonel de Fortunato
bate en mi sien tarambana...
Siento sorda la campana
que en mi pensamiento intuye;
en el eco que refluye
mi voz otra voz me nombra;
¡y hosco persigo en mi sombra
mi propia entidad que huye!"[70]

"En la abstracción de un espejo
introspectivo me copio
y me reitero en mí propio
como en un cóncavo espejo..."[71]

---

[65] Ibid., pág. 174.
[66] Ibid., pág. 27
[67] Jules Laforgue, op. cit., pág. 264.
[68] Ibid.
[69] Ibid., pág. 154.
[70] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 31.
[71] Ibid., pág. 34.

C. Dimensión del inconsciente; atracción por la filosofía hindú y el budismo, basados en la meditación y el desasimiento; expresión en forma de ecuaciones abstractas:

Laforgue: "Inconscient, descendez en nous par réflexes;
Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes."[72]

"...Moi, ma trêve, confiant,
Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT."[73]

"Ah! démaillotte-toi, mon enfant, de ces langes
D'Occident! va faire une pleine eau dans le Gange.

La logique, la morale, c'est vite dit;
Mais! gisements d'instincts, virtuels paradis,

Nuits des hérédités et limbes des latences!"[74]

"L'Inconscient, c'est l'Eden-Levant que tout saigne;
Si la Terre ne veut sécher, qu'elle s'y baigne!"[75]

"–Bons aïeux qui geigniez semaine par semaine,
Vers mon Coeur, baobab des védiques terroirs,
Je m'agite aussi! mais l'Inconscient me mène;
Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir."[76]

"Sans issue, elle est Tout; et nulle autre, elle est
Tout.
X en soi? Soif á trucs!..."[77]
""'La somme des angles d'un triangle, chère, âme,
"Est égale à deux droits.""'[78]

Herrera: "A cien quimeras del mapa
y del término algebrista
llegué a la más honda etapa
de mi excursión fatalista."[79]

"Lo Subconsciente del mismo
Gran Todo me escalofría

---

[72] Jules Laforgue, op. cit., pág. 92.
[73] Ibid., pág. 30.
[74] Ibid., pág. 152.
[75] Ibid.. pág. 153.
[76] Ibid., pág. 213.
[77] Ibid., pág. 29.
[78] Ibid., pág. 95.
[79] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 179.

y en la multitud sombría
de la gran tiniebla afónica
fermenta una cosmogónica
trompeta de profecía.
...
Ante el augurio lunático,
capciosa, espectral, desnuda,
aterciopelada y muda,
desciende en su tela inerte,
como una araña de muerte,
la inmensa noche de Buda..."[80]

"Es renacer en Buda, es sumergir
el Yo finito en el Gran Todo espeso,
afirmación brahamana de progreso;
futuro en flor del verbo preexistir..."[81]

"...soy el genio de Atalanta
que en sus delirios evoca
el ecuador de tu boca
y el polo de tu garganta."[82]

"¡yo sumaré a tu guarismo
unitario de Gusana
la equis de mi Nirvana
y el cero de mi ostracismo!"[83]

2. La problemática del erotismo y la relación con la mujer oscila para ambos poetas entre el refugio en la idiferenciación materna –o a veces en la relación fraternal con la mujer, en el caso de Laforgue– y el deseo sexual ansiado y al mismo tiempo temido, junto con una evidente necesidad de amar y ser amado, que culmina en un sentimiento de castración o impotencia. En cualquier caso, se trata de un erotismo fundamentalmente conflictivo que los condena a una frustración inmitigada, ya que para ambos poetas la condición humana está regida también por la fatalidad fisiológica y sexual, y la mujer y el hombre están destinados a perpetuar una situación original destructiva y culpable. La mujer como objeto de deseo inspira a Laforgue una vaga nostalgia de un ideal imposible, pero sobre todo temor y desconcierto, así como rechazo de su idiosincrasia fisiológica y social. Herrera, por su parte, demuestra una verdadera obsesión por el ambivalente ideal femenino y un deseo más

---

[80] Ibid., págs. 29-30.
[81] Ibid., pág. 165.
[82] Ibid., pág. 167.
[83] Ibid., pág. 37.

apremiante que el de Laforgue, por lo que su frustración y su ira alcanzan proporciones desmesuradas y llegan a insinuarse en la poesía en términos de castración física. Mediante el uso extenso de la metonimia, ambos poetas prestan a la mujer un carácter fetichista que entraña un aspecto engañoso –en el que la mirada juega un papel esencial– y un aspecto sagrado, de divinidad maléfica, y la describen frecuentemente en forma grotesca y caricatural, o como esclava acrítica de sus ritos. La mujer madre, sin embargo, es descrita por medio de imágenes neutras y suaves, que tienden a suprimir toda diferencia y toda agresividad, aludiendo a un estado presimbólico: superficies o texturas blancas, lechosas, de nácar, de luna, de algodón; o por medio de la evocación de sonidos onomatopéyicos, como el crujir de faldas, o rimas infantiles, olores frescos de hierbas aromáticas o de ropa recién lavada, es decir, de significantes relacionados con el adormecimiento de los sentidos, con una repetición indiferenciada e hipnotizante. He aquí algunos ejemplos, entre los muchos que se encuentran en ambas obras:

A. Mujer-objeto del deseo, ansiada y a la vez temida.

Laforgue: "Bestiole à chignon, Nécessaire divin,
Os de chatte, corps de lierre, chef-d'oeuvre vain!
O femme, mammifère à chignon, ô fétiche,
On t'absout; c'est un Dieu qui par tes yeux nous triche."
...
Tes yeux mentent!...
Et tes pudeurs ne sont que des passes réflexes
Dont joue un Dieu très fort (Ministère des sexes).
...
Mais, fausse soeur, fausse humaine, fausse mortelle,
Nous t'écartèlerons de hontes sangsuelles!"[84]

"Ah! par l'infini circonflexe
De l'ogive où j'ahanne en croix,
Vends-moi donc une bonne fois
La raison d'être de Ton Sexe!"[85]

"Mon Coeur, plongé au Styx de nos arts danaïdes,
Présente à tout baiser une armure de vide."[86]

Herrera: "...cruz me deparan tus brazos,
hiel tus lágrimas salinas,
tus diestras uñas espinas,

---

[84] Jules Laforgue, op. cit., págs. 39-40.
[85] Ibid., pág. 188.
[86] Ibid., pág. 143.

y dos clavos luminosos
los aleonados y briosos
ojos con que me fascinas.
...
en tu mirar sigiloso
me espeluzna tu erotismo
que es la pasión del abismo
por el Angel Tenebroso.
...
Tú eres póstuma y marchita
misteriosa flor erótica
miliunainochesca, hipnótica,
flor de Estigia acre y marchita;
tú eres absurda y maldita,
desterrada del Placer,
la paradoja del ser
en el borrón de la Nada..."[87]

"Oh negra flor de Idealismo!
Oh hiena de diplomacia
con bilis de aristocracia
y lepra azul de idealismo!
Es un cáncer tu erotismo
de absurdidad taciturna..."[88]

"Mefistófela divina,
...
yo te abomino y te adoro
y de rodillas te escupo![89]

B. Mujer-madre.

Laforgue: "Oh! ma vie est aux plis de ta jupe fidèle!"[90]

"Blasé, dis-je! En avant,
Déchirer la nuit gluante des racines,
A travers maman, amour tout d'albumine,
Vers le plus clair!
...
En avant!

---

[87] Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 167-169.
[88] Ibid., pág. 34.
[89] Ibid., pág. 37.
[90] Jules Laforgue, op. cit., pág. 53.

Sauvé des steppes du mucus, à la nage
Têter soleil! et soûl de lait d'or, bavant,
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,
Voyageurs savants!
En avant!
Dodo sur le lait caillé des bons nuages
Dans la main de Dieu, bleue, aux milles yeux vivants
Au pays du vin viril faire naufrage!
...
Vous, Madame, allaitez le plus longtemps possible
Et du plus Seul de vous ce pauvre enfant-terrible."[91]

"O blancs neigeux et purs, ô pétales d'aurore,
Blancs rosés, lilas blanc, fleurs des vierges écrins,
N'êtes-vous pas l'enfance, où le remords encore
Et les spleens furieux n'ont pas cassé nos reins?"[92]

Herrera: "Allá en la mansión antigua
la noble anciana, de leda
cara de esmalte, remeda
–bajo su crespo algodón–
el copo de una ilusión
envuelto en papel de seda."[93]

"...mujeres matronales de perfiles oscuros,
cuyas carnes a trébol y a tomillo trascienden,
ostentando el pletórico seno de donde penden
sonrosados infantes, como frutos maduros."[94]

"La tarde paga en oro divino las faenas...
Se ven limpias mujeres vestidas de percales,
trenzando sus cabellos con tilos y azucenas
o haciendo sus labores de aguja en los umbrales."[95]

"Todo es paz en la casa. Un cielo sin rigores,
bendice las faenas, reparte los sudores...
Madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda..."[96]

3. Enfermedad/hipocondria. Además de esta coincidencia profunda de inquietudes y de estética, Laforgue y Herrera compartieron destinos semejantes:

---

[91] Ibid., págs. 56-57.
[92] Ibid., pág. 19.
[93] Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 33-34.
[94] Ibid., pág. 18.
[95] Ibid., pág. 12.
[96] Ibid., pág. 10.

de salud precaria, ambos murieron jóvenes y se casaron poco antes de su muerte. Agudamente conscientes de la amenaza de la enfermedad, no faltan alusiones a ella en ambas obras, en particular referencias precisas al mal sufrido o temido, en el caso de Laforgue la tuberculosis, y en el de Herrera el asma, la epilepsia y diversas manifestaciones de la dolencia cardíaca:

Laforgue: "C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre,
C'est la tisane sans le foyer,
La phtisie pulmonaire attristant le quartier...
Mais, lainages, caoutchoucs, pharmacie, rêve,
...
Lampes, estampes, thé, petit-fours,
Serez-vous pas mes seules amours!...
(Oh! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos,
Le sobre et vespéral mystère hebdomadaire
Des statistiques sanitaires
Dans les journaux?)"[97]

Herrera: "¡Oh, epilepsia inconocida!
Sobre el cielo metafísico
vi un corazón de suicida
arrítmico y fraternal."[98]

"Sacudido por un asma
plutónica..."[99]

"De agotamieno cardíaco
tuve síncopes morales,
bajo los guiños fatales
de Saturno y del Zodíaco."[100]

"Te llevo en el corazón,
nimbada de mi sofisma,
como un siniestro aneurisma
que rompe mi corazón..."[101]

"Con insomnios de neuralgia
bosteza el reloj: la una

---

[97] Jules Laforgue, op. cit., pág. 260.
[98] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 179. Añade Herrera en una nota a pie de página sobre estos versos: "Se alude al corazón arrítmico del Poeta, quien ha sufrido siempre de una desesperante neurosis cardíaca que le ha hecho temer por la vida."
[99] Ibid., pág. 170.
[100] Ibid., pág. 173.
[101] Ibid., pág. 35.

y el parque alemán de luna
sufre una blanca neuralgia..."[102]

4. Culto a la luna/imaginería lunar. En este aspecto hay similitudes y diferencias entre ambos autores. En *Les Complaintes*, las imágenes lunares de Laforgue, a veces de cierta resonancia rimbaldiana, prefiguran lo que habrá de ser el tratamiento herreriano de la luna. Por ejemplo, en el poema *Complainte des voix sous le figuier bouddhique*, los versos:

Laforgue: "La lune et son halo ravagé n'est qu'un oeil
Mangé de mouches, tout rayonnant des grands deuils."[103]

puestos en boca de "Les voluptantes", es decir, las voces que representan en el poema a la mujer voluptuosa y devoradora que atormenta al yo lírico de la poesía de Herrera. Es precisamente este el poema en que Laforgue expresa con mayor violencia su propia problemática en cuanto al amor heterosexual y la mujer, en términos semejantes a los que posteriormente empleará Herrera (de este poema proviene la estrofa ya citada que comienza "Bestiole à chignon, Nécessaire divin...") y, en general, en cuanto a lo que considera la inutilidad y el absurdo de la inexorable condición del ser humano, destinado a elegir entre una "Vida" falseada de antemano y la "Nada", el misterio incognoscible que identificará más adelante, entre otras cosas, con la luna.

En su libro *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, dedicado a ese astro, la imaginería lunar de Laforgue contrasta notablemente con la de Herrera. Aquí la luna, a menudo en estrecha asociación con la imagen de los pierrots ("dandys de la luna"), aparece ante todo como escenario o velo en el que se inscriben los poemas del libro: superficie o extensión neutra; capa brumosa o líquida de luminosidad vaga; bálsamo de efecto beatífico o "fatal", pero siempre calmante, adormecedor; compañera consoladora y protectora del yo lírico y de todos los que padecen de tedio frente a la realidad cotidiana:

Laforgue: "Lune bénie
Des insomnies,
...
Sois l'édredon
Du Grand-Pardon!"[104]

"Comme la lune est lointainement pleine
De silencieuse infinité claire!

---

[102] Ibid., pág. 34.
[103] Jules Laforgue, op. cit., pág. 37.
[104] Ibid., págs. 165-166.

Pas le moindre écho des gens de la terre,
Sous la Lune méditérranéenne!

Voilà le Néant dans sa pâle gangue,
Voilà notre Hostie et sa Sainte-Table,
Le seul bras d'ami par l'Inconnaissable,
Le seul mot solvable en nos folles langues!"[105]

"Oh! monter, perdu, m'étancher à même
Ta vasque de béatifiants baptêmes!

...
Oeil stérile comme le suicide,
Nous sommes le congrès des las, préside;

...
Astre lavé par d'inouïs déluges,
Qu'un de tes chastes rayons fébrifuges,

...
Ce soir, pour inonder mes draps, dévie,
Que je m'y lave les mains de la vie"![106]

"Et je me console avec la
Bonne fortune
De l'alme Lune."[107]

"Lune, consomme mon baptême,
Lave mes yeux de ton linceul;..."[108]

Dentro de esta caracterización de la luna en *L'Imitation*, cabe destacar las alusiones a cierta neutralidad o frialdad que le atribuye Laforgue en relación con lo sexual, cualidades del astro que en la fantasía del poeta pueden restañar las presiones del amor físico. En este sentido hay un contraste tajante con Herrera, para quien la luna está íntimamente relacionada con esa figura de mujer amenazante y castradora que hemos señalado anteriormente. Para Herrera, la luna sugiere casi siempre, por un lado, una grieta, una rajadura, un corte; y por otro, una materia dura e impenetrable, áspera o cortante, que se perfila como signo catastrófico o potencialmente adverso:

Herrera: "Por estribera que nunca
rieló más trágica y roja,
llevaba una luna trunca
a modo de paradoja."[109]

---

[105] Ibid., pág. 167.
[106] Ibid., págs. 168-169.
[107] Ibid., pág. 196.
[108] Ibid., pág. 206.
[109] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 171.

"Saturno infunde el fatal
humor bizco de su influjo
y la luna en el reflujo
se rompe, fuga y se integra
como por la magia negra
de un escamoteo brujo."[110]

"La luna de plafón chino
prestidigita en su riesgo
la testa truncada en sesgo
de algún Cuasimodo chino"[111]

"Y a lo lejos el cuervo pensativo
sueña acaso en un Cosmos abstractivo,
como una luna pavorosa y negra."[112]

"Yo quiero ver en tus ojos una tiniebla azulina
de la clorótica noche de tu faz plenilunial;
crucifícame en tus brazos..."[113]

"Tal la exangüe cabeza, trunca y viva,
de un mandarín decapitado, en una
macábrica ficción, rodó la luna
sobre el absurdo de la perspectiva..."[114]

"En el lírico festín
de la ontológica altura,
muestra la luna su dura
calavera torva y seca,
y hace una rígida mueca
con su mandíbula oscura."[115]

Esta última estrofa recuerda una imagen de Laforgue en *L'Imitation*: la luna como "crâne glacé". Sin embargo, esta imagen del poema *Clair de lune* es una excepción en este poema y en todo el libro pues, como hemos señalado, allí se sugiere una luminosidad lunar más bien difusa o líquida, y parece haber surgido por asociación con una imagen adyacente, la de la calvicie:

[110] Ibid., p. 31.
[111] Ibid., págs. 35-36.
[112] Ibid., pág. 102.
[113] Ibid., pág. 103.
[114] Ibid., pág. 107.
[115] Ibid., pág. 166.

"Crâne glacé, raille les calvities
De nos incurables bureaucraties;..."

Vemos que al desarrollar la cadena metafórica, en el siguiente par de versos y hasta el final del poema, el poeta vuelve a la caracterización de la luna que predomina en esta etapa de su evolución:

"O pilule des léthargies finales,
Infuse-toi dans nos durs encéphales!"[116]

La luna como cráneo se transforma en "pilule", susceptible de ser infusa, y su momentánea dureza es devuelta a lo que realmente corresponde según la sensibilidad laforguiana: al cerebro humano endurecido por las inclemencias de la vida material.

Octavio Paz, refiriéndose a la poesía de Laforgue, la ha descrito con una expresión que podría aplicarse asismismo a Herrera y Reissig: "cada poema es una ecuación psicológica..."[117]. En efecto, ambos poetas nos proponen un planteamiento absolutamente original y un interrogante sobre la condición humana, conjugan una vivencia desgarrada de su situación personal con el nivel más abstracto de indagación poética. Ambos vivieron fugaz pero intensamente y se adelantaron a su época: Laforgue fue uno de los primeros decadentes y, más tarde, llegó a estrenar el verso libre; Herrera, como ninguno de sus contemporáneos, abrió una brecha hacia la sarta de vanguardias que comenzaron a hacer eclosión en Europa poco antes de su muerte con el futurismo en 1909, seguido del dadaísmo (1916), el manifiesto surrealista (1924) y, en el ámbito latinoamericano, el creacionismo de Huidobro (1918). Ambos conservan aún, en este otro fin de siglo, un timbre rebelde que nos es familiar.

---

[116] Jules Laforgue, op, cit., pág. 169.
[117] Citado por A. W. Phillips, op. cit., pág. 201.

JULIO HERRERA Y REISSIG: *LOS PARQUES ABANDONADOS.* ANÁLISIS TEXTUAL DE CUATRO POEMAS: *DECORACIÓN HERÁLDICA, CONSAGRACIÓN, ELOCUENCIA SUPREMA, AMOR SÁDICO*

El modernismo latinoamericano fue el resultado de un proceso de lectura de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, la cual fue digerida en bloque por los modernistas, como si todos esos poetas franceses hubiesen sido contemporáneos. El modernismo fue una puesta al día ávidamente llevada a cabo por los poetas latinoamericanos gracias a la cual la poesía se tornó instrumento crítico de la contemporaneidad, de la *modernidad*: sin ella habría sido inconcebible la experimentación vanguardista posterior. En este proceso, Baudelaire fue la figura central y fundadora. *Las flores del mal* (1857) aportaron una serie de innovaciones poéticas y conceptuales, entre las que cabe destacar la teoría de las correspondencias, basada en la sinestesia, de la que se nutrió prácticamente toda la poesía simbolista finisecular, así como la poesía modernista; la concepción del poeta como ser maldito y malentendido (*L'albatros*) y de la poesía como una abertura al infinito que se separa de la cotidianeidad; y un replanteamiento a nivel poético de la tradición cristiana mediante una utilización profana de los tópicos cristianos en que se confunden misticismo y erotismo, lo demoníaco y lo divino. Las correspondencias baudelairianas hacen del poema un intento (necesariamente fallido) de repercusión infinita y de síntesis de todas las relaciones del universo y dan origen a una vertiente del simbolismo poético (desarrollado por Verlaine y hasta cierto punto por Mallarmé) que privilegia lo sensible y concibe lo poético ante todo como pre-significación y no supra-significación. Se trata de sugerir la idea a partir de los aspectos materiales –significantes– del lenguaje, de la dinámica inherente a la palabra misma; se trata de desterrar la literalidad e instaurar la literariedad: a partir de un gesto totalizador, producir un resto significante. Se trata de evocar –como veremos en relación con *Los éxtasis de la montaña* y *Los parques abandonados*– una virtualidad o un fracaso.

El modernismo también puso de relieve una serie de conflictos que tenían que ver con el desarrollo del capitalismo en los países latinoamericanos y los cambios resultantes en las prácticas sociales y sexuales: el papel cada vez más precario del escritor en la sociedad, la vulgaridad de la cultura de

masas, el fetichismo de la moda y el dandismo, el creciente desprestigio del dogma religioso, o por lo menos de su observancia, la irrupción explícita de la problemática erótica (y en este último sentido, Darío fue, una vez más, precursor entre los latinoamericanos, con *Ite, missa est* y *Blasón*) seguido por Casal, Herrera y Reissig, Pérez Velarde, Delmira Agustini y otros. Desde este punto de vista, la poesía modernista fue una poesía crítica que no se limitó a ampliar las posibilidades expresivas del verso o a imitar la poesía francesa, sino que propuso, además, una confrontación vital del sujeto con los aspectos problemáticos de su condición. Los modernistas cumplieron cabalmente la consigna lanzada por Rimbaud cuando instaba al poeta a "[definir] la cantidad de desconocido naciente en su época y asumirla por toda la humanidad"[1]. Hay en este proceso un elemento de despersonalización que redunda en un mayor distanciamiento del yo lírico respecto de lo puramente anecdótico en beneficio de una aproximación a la creación poética más propiamente literaria, más crítica y exenta de ingenuidad.

Herrera y Reissig (1875-1910) trabajó su poesía[2] en cuatro vertientes paralelas, que denominó *eglogánimas* (los sonetos alejandrinos de *Los éxtasis de la montaña*), *eufocordias* (los sonetos endecasílabos de *Los parques abandonados*, *estrolúminas* (los sonetos endecasílabos de *Las clepsidras*) y *nocterrimias* (los poemas largos de 1903, *La vida* y *Desolación absurda*, y *La torre de las esfinges*, de 1909, en octosílabos). Hay una gran coherencia en toda esta poesía a pesar de las aparentes diferencias temáticas, de tono y de versificación, coherencia que reside en su literariedad y sofisticación.

Los éxtasis de la montaña y *Los parques abandonados* muestran dos aspectos de una misma condición (que vendría a ser, en términos muy generales, la condición humana, la condición de hablante y de amante), su aspecto virtual y su aspecto catastrófico, la virtualidad y el fracaso antes mencionados: virtualidad de una edad de oro ajena al mal o no consciente de él; fracaso de la presunción que consiste precisamente en hacer caso omiso de la existencia del mal, de la negatividad, de la muerte; conciencia de la imposibilidad de alcanzar la plenitud del deseo; terror y fascinación ante el misterio de lo que Herrera llamó el Incognoscible Abstracto. En *Los éxtasis* hay una focalización deliberada del poeta en los aspectos solariegos, benéficos, solidarios de la cotidianeidad en el marco de la vida campesina de seres sencillos e incontaminados por la economía de consumo y la vulgaridad artificiosa de la ciudad, al calor de "la dicha analfabeta"[3]. Los seres y las situaciones que crea Herrera en estos poemas bien pueden ser ingenuos, pero el enfoque poético no lo es: muy a menudo en estos poemas hay –a nivel literario, en el significante– un indicio velado del mal que acecha tras la apariencia de serenidad y contento: ya sea mediante signos de melancolía o de represión o contención del mal para que pueda abrirse

---

[1] Arthur Rimbaud, carta a Paul Demeny de 15 de mayo de 1871, *Oeuvres*, París, Garnier Frères, 1960, pág. 347.

[2] Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

[3] Ibid., pág. 59.

ese escenario de una edad de oro virtual, únicamente posible mediante el distanciamiento que opera el dispositivo poético. En ese escenario diurno tampoco tiene cabida el erotismo y la mujer no hace su aparición amenazante: allí circulan las madres, la hermana, la tía o el ama. Es un mundo en el que "bajo la tutela de días sin reveses/Amor retoza y medra como un cabrito tierno", como dice en el poema "El secreto" de esta serie (el secreto es que ella va a ser madre).

Los poemas de *Los parques abandonados*, por el contrario, se encuadran en una atmósfera crepuscular; en contraste con el plácido mediodía aparentemente eterno de *Los éxtasis*, transcurren en el instante fugaz en que el ocaso transfigura los seres y las cosas y los tiñe ligera pero implacablemente de noche, de abismo, de absoluto, o bien de disonancia o crudeza. Estos poemas ponen en escena momentos, instantáneas de interacción erótica evocada por el yo lírico con angustia o con cierto sarcasmo, o a veces con el espanto de una revelación profunda, e interrumpidas bruscamente por un alejamiento o una muerte. En algunos poemas de *Los parques abandonados* se trata de un comentario irónico y algo hastiado sobre el aspecto perecible de la moda y su relación engañosa con el erotismo y sobre la preocupación por lo que Baudelaire llamaba admirativamente *la parure*, que Herrera ve en el contexto de la incipiente mentalidad consumista de su época. Sin embargo, la mayor parte de los poemas de *Los parques abandonados* tienen que ver directamente con la relación erótica planteada en forma explícitamente conflictiva entre el yo lírico y la mujer que brillaba por su ausencia en *Los éxtasis de la montaña*. Se trata de la mujer en su aspecto fatalmente sugestivo para ese yo lírico, entre divino y demoníaco, fecundo poéticamente y nefasto desde el punto de vista vivencial, en la medida en que ofrece la ilusión de una satisfacción imposible y el peligro –simbólico– de sumisión total, de pérdida de identidad, de castración. Muy a menudo se establece una correlación entre erotismo y religiosidad, sobre todo en lo tocante al carácter ritual de ambos (y, al respecto, Georges Bataille ha analizado los vínculos profundos que existen entre misticismo y sensualidad y entre éstos y la negatividad, la muerte en el sentido simbólico[4]): de ahí que la mujer aparezca en el poema como sacerdotisa erótica o amante virginal. Ya Baudelaire había descubierto a esa mujer a la vez fascinante y pavorosa, y Darío reivindicó el rito erótico a expensas del ritual sagrado de la religión en *Ite, missa est.* El erotismo es gratuito e improductivo, encuentra su justificación en el deseo –proceso destinado a la errancia perpetua de un significante a otro– y no en el amor convencional de la tradición judeocristiana que, por el contrario, aparece como una motivación condicionada, calculadora y utilitaria. Como lo ha definido Bataille y como lo entendió en su día Herrera, el erotismo está relacionado con la muerte, mientras que el amor está relacionado con la cohesión y reproducción de las estructuras sociales y se basa en la aceptación ingenua de la posibilidad de desterrar definitivamente la angustia. La poesía erótica de Herrera es, en este contexto, una invitación al desconsuelo: se trata de una poesía profundamente pesimista que oscila entre la adoración y el odio, entre el anhelo de trascendencia y la afirmación de una insuficiencia insuperable. Para aplacar la

---

[4] Georges Bataille, *L'érotisme*, París, Eds. de Minuit, 1957.

angustia surge entonces todo el aparato del virtuosismo poético de Herrera: el culto a la dificultad, las formas poéticas estrictas, como el soneto, la rima perfecta y rara, la búsqueda de analogías inesperadas, el uso constante de la sinestesia y la metonimia y de otras figuras retóricas como la prosopopeya y el procedimiento inverso, es decir, la cosificación de lo animado, y el oxímoron, además de la invención de múltiples neologismos. Junto con la vena sarcástica y la vena propiamente erótica, hay también en *Los parques abandonados* por momentos cierto tono reflexivo y casi filosófico característico de la poesía "nocional" desarrollada por Herrera en *La torre de las esfinges*.

En la breve explicación detallada que figura a continuación del primer par de poemas seleccionados (*Decoración heráldica* y *Consagración*), se pondrá de relieve principalmente la problemática erótica, y en el segundo par de poemas (*Elocuencia suprema* y *Amor sádico*) destacaremos rápidamente ese aspecto reflexivo al que se ha hecho alusión hace un momento.

DECORACIÓN HERÁLDICA

Señora de mis pobres homenajes
débote amar aunque me ultrajes.

Góngora

Soñé que te encontrabas junto al muro
glacial donde termina la existencia,
paseando tu magnífica opulencia
de doloroso terciopelo oscuro.

Tu pie, decoro del marfil más puro,
hería, con satánica inclemencia,
las pobres almas, llenas de paciencia,
que aún se brindaban a tu amor perjuro.

Mi dulce amor que sigue sin sosiego,
igual que un triste corderito ciego,
la huella perfumada de tu sombra,

buscó el suplicio de tu regio yugo,
y bajo el raso de tu pie verdugo
puse mi esclavo corazón de alfombra.[5]

CONSAGRACIÓN

Surgió tu blanca majestad de raso,
toda sueño y fulgor, en la espesura;
y era en vez de mi mano –atenta al caso–
mi alma quien oprimía tu cintura...

---

[5] Julio Herrera y Reissig, op. cit., pág. 42.

De procaces sulfatos, una impura
fragancia conspiraba a nuestro paso,
en tanto que propicio a tu aventura
llenóse de amapolas el ocaso.

Pálida de inquietud y casto asombro,
tu frente declinó sobre mi hombro...
Uniéndome a tu ser, con suave impulso,

al fin de mi especioso simulacro,
de un largo beso te apuré convulso,
¡hasta las heces, como un vino sacro![6]

En el primer par de poemas, *Decoración heráldica* y *Consagración*, podemos apreciar dos aspectos complementarios de la relación erótica en la poesía de Herrera. Ambos poemas se presentan explícitamente como fantasías, visiones que se desarrollan en un espacio poético. *Decoración heráldica* empieza: "Soñé que te encontrabas junto al muro/glacial donde termina la existencia". Inmediatamente vemos que se relaciona al objeto del deseo con la muerte, que lo que se convoca en el poema es una situación límite: el muro donde termina la existencia. La persona amada aparece en actitud de diosa, es decir, alguien que está del otro lado de la vida o en un espacio tangente a ese otro lado, y se la muestra "paseando [su] magnífica opulencia/de doloroso terciopelo oscuro" (vv. 3 y 4) (nótese la hipálage "doloroso terciopelo"). Esta figura divinizada se presenta a través de una serie de metonimias radicales: i) su apariencia abstracta ("tu magnífica opulencia",) y su vestimenta (el "terciopelo oscuro"): recordemos que el atuendo es un aspecto privilegiado por el modernismo y sobre todo por Herrera; ii) en el segundo cuarteto aparece la segunda metonimia, "tu pie" (v. 5): un pie duro y blanco ("del marfil más puro"), en contraste con la oscuridad de la metonimia anterior; este pie "hiere": el pie es un símbolo fálico por excelencia –aquí atribuido a la mujer– y alude a una castración virtual. Es esa la "satánica inclemencia" del segundo verso del segundo cuarteto, que amenaza a "las pobres almas, llenas de paciencia" (v. 7). Aquí no se trata tanto de la virtud cristiana como del *pathos* clásico, profano (el sufrimiento, la angustia) "que aún se brindaban" (v. 8): una vez más, queda clara la posición de inferioridad o dependencia del yo lírico frente a ese objeto del deseo divinizado que ofrece un "amor perjuro" (v. 8), es decir, un amor inseparable del remordimiento, un amor infeliz y culpable. En contraste absoluto, el amor que brinda el amante es un "dulce amor" de "corderito ciego" (vv. 9 y 10), un amor ingenuo, condenado a repetir el papel de víctima (pues se nos dice que "buscó el suplicio" (v. 12) y puso "su esclavo corazón de alfombra" (v. 14) bajo, nuevamente, el "pie verdugo" –reiteración de la misma metonimia– cubierto de otro género regio: el raso. Por último, iii) dos metonimias finales representan al objeto del deseo: "la huella perfumada de tu sombra" (v. 11) –metonimia doblemente elíptica, casi fantasmal, por la naturaleza de las palabras "huella" y

[6] Ibid., pág. 44.

"sombra", y por añadidura "perfumada", que si bien alude a una cualidad material, se refiere al más volátil de los sentidos: el olfato. Por otra parte, ya Baudelaire había ahondado en la potencia sugestiva y poética del perfume, relacionándolo, por un lado, con el artificio del maquillaje, mediante el cual la mujer se vincula con lo divino y, por otro, con la liturgia sagrada católica, por asociación con el incienso. "Tu regio yugo" (v. 12), la otra metonimia final, reitera el carácter dominante y dominador de la amada y alude una vez más al temor de la castración, como una compulsión a repetir un ritual antiguo y necesario, eternamente recurrente. La insistente abstracción del cuerpo del objeto del deseo –salvo su pie– y la sobredeterminación de éste y de las metonimias relacionadas con la situación de dominación por parte de la mujer –además del encuadre inicial en el espacio de la fantasía– son los mecanismos que permiten al yo lírico lograr el distanciamiento necesario para abrirse a la problemática de la castración, que ocupa un lugar preponderante en la poesía madura de Herrera, especialmente en *Las clepsidras* (véase, por ejemplo, el soneto *Idealidad exótica*) y en *La torre de las esfinges*, de 1909.

La otra cara de esta medalla, el revés compensatorio de esta fantasía de castración, es la fantasía sádica, en que se trastocan los papeles y el yo lírico se representa a sí mismo subyugando e incluso devorando a esa figura divinizada del objeto del deseo. En *Consagración* observamos este aspecto inverso de la misma problemática. Paralelamente, se invierte –en relación con *Decoración heráldica*– el contexto del poema: si en el primero se trataba de una fantasía profana, en *Consagración*, como su título lo indica, se trata de una fantasía "sacra", centrada en un contexto religioso, concretamente en el contexto de la liturgia católica, de carácter tan ritual como el que ya apuntamos en *Decoración heráldica*. En *Consagración* el objeto del deseo aparece, sin perder su cualidad mayestática, como una encarnación de la pureza, como una especie de virgen hierática envuelta en luz: "tu blanca majestad de raso" (v. 1) (comparable a "tu regio yugo" y a "el raso de tu pie verdugo" del primer poema). Sin embargo, esta visión surge en medio de una situación degradada que amenaza tanto su pureza como su majestad: por un lado, "la espesura" (v. 2) –lo oscuro– y, por otro, "una impura/ fragancia" "de procaces sulfatos" que "conspiraba a [su] paso" (vv. 5 y 6) (nótese la redundancia procaces/sulfatos/impura y, una vez más, la importancia del perfume para la elaboración de la imagen y el cariz de la significación). Esa amenaza, de alguna manera intensificada por el crepúsculo súbitamente, violentamente rojo: "llenóse de amapolas el ocaso" (v. 8), torna la visión de la mujer "pálida de inquietud y casto asombro" (v. 9), aunque todavía se mantienen sus cualidades virginales. Sin embargo, al final de esta fantasía, de este "especioso simulacro" (v. 12) –de esta repetición– es el yo lírico quien devora al objeto del deseo, de pronto transformado en la imagen más opuesta posible: en heces, lo cual se equipara en el poema con un "vino sacro" (v. 14). A la vez que se desacraliza el ritual de la eucaristía (como ya habían intentado Baudelaire y Darío), ésta sirve de metáfora poética del acto de posesión sexual y, de hecho, queda reemplazada por éste, que se convierte en acto litúrgico –rito– de transubstanciación y de posesión degradadas en que el objeto del deseo es ofrecido como sacrificio a una divinidad

superior –y de ahí el carácter sádico, violento de esta versión del erotismo– y poseído en nombre de esa divinidad, que no es otra que la muerte. En los poemas *Emblema afrodisíaco* y *Liturgia erótica* de *Las clepsidras*, así como en ciertas estrofas de *La torre de las esfinges*, se encuentran otras versiones –cristianas o paganas– de este tipo de fantasía "sacra" de posesión sádica.

El análisis de estos dos poemas sugiere que en la situación límite que presentan estas fantasías la relación sexual se plantea como un combate a muerte (una "justa bizantina" o "lides ancestrales", como dice en otros poemas[7]) en que una parte siempre devora metafóricamente a la otra, o bien –en situaciones menos extremas– como una empresa destinada inevitablemente a la frustración o a la separación por la ausencia o la muerte. Sólo entonces es posible el goce: después de la pérdida o en la pérdida misma.

ELOCUENCIA SUPREMA

La odiaba con pasión, con entusiasmo...
Y ¡oh, dicha de vengarme! A poco trecho,
el mar. La noche arriba. ¡Y yo en acecho,
gustándola con risa y con sarcasmo!...

Miréla ante el abismo. Sentí espasmo...
Ya la iba a hundir en el dantesco lecho;
hablóme el mar... se conturbó mi pecho...
y me detuve con profundo pasmo!

Ante esa voz, la noche, el inaudito
silencio eterno, comprendí, contrito,
cuán pequeño y fugaz es lo que existe!...

Impetréla perdón con hondo acento...
¡Ella fue blanda! Y desde aquel mometo,
suyo es mi amor ligeramente triste!...[8]

AMOR SÁDICO

Ya no te amaba, sin dejar por eso
de amar la sombra de tu amor distante.
Ya no te amaba, y sin embargo el beso
de la repulsa nos unió un instante...

Agrio placer y bárbaro embeleso
crispó mi faz, me demudó el semblante.
Ya no te amaba, y me turbé, no obstante,
como una virgen en un bosque espeso.

---

[7] "El suspiro" y "Emblema afrodisíaco", respectivamente, Julio Herrera y Reissig, op. cit., págs. 44 y 107.
[8] Ibid., pág. 82.

Y ya perdida para siempre, al verte
anochecer en el eterno luto,
–mudo el amor, el corazón inerte–,

huraño, atroz, inexorable, hirsuto...
¡Jamás viví como en aquella muerte,
nunca te amé como en aquel minuto![9]

Pasando al siguiente par de poemas (*Elocuencia suprema* y *Amor sádico*), podemos observar en el soneto *Elocuencia suprema* que el "odio" es inseparable de la pasión y del entusiasmo, la dicha de la venganza: están unidos no sólo semántica sino también sintácticamente: "La odiaba con pasión, con entusiasmo/y ¡oh, dicha de vengarme!" (vv. 1 Y 2). La posesión y el goce se dan "en acecho" (v. 3) y "con risa y con sarcasmo" (v. 4). Pero la conciencia de la muerte, "el abismo" (v. 5) nunca está muy lejos del goce en esta poesía, y la confrontación aquí da lugar a un estremecimiento espiritual –suscitado por el mar, elemento reflexivo– y, justamente, a una reflexión sobre la fugacidad de la vida ante el misterio de la eternidad (características de la veta "nocional" de la poesía de Herrera ya presentes en los poemas largos de 1903 y en *La torre de las esfinges*). También en el poema *Amor sádico* observamos, por un lado, el "agrio placer" y el "bárbaro embeleso" (v. 5) que suscita el objeto del deseo cuando ya no se lo posee o está "perdido para siempre" (v. 9) y, por otro, como en el poema anterior, el estremecimiento producido en el yo lírico al reflexionar sobre su forma de relacionarse con el otro en el plano amoroso. Estos dos poemas son más "reflexivos", por así decirlo, que "visionarios", aunque siempre se pone en escena una cierta situación amorosa. Y a este tono reflexivo corresponde un lenguaje mucho menos afectado o rebuscado, basado no tanto en metáforas o metonimias, sino en figuras retóricas de carácter más discursivo, como las construcciones paratácticas, las antítesis y el doble oxímoron de los versos finales ("Jamás viví como en aquella muerte,/nunca te amé como en aquel minuto") (vv. 13 y 14) que inevitablemente hacen pensar, ante todo, en el tono grave y emotivo de la poesía amorosa de Quevedo y en el oxímoron radical de Santa Teresa de Avila.

La variedad, profundidad y virtuosismo del tratamiento poético de la problemática erótica en la poesía de Herrera y Reissig. y su enfoque crítico, nunca ingenuo, tal como se observa en estos poemas de *Los parques abandonados*, explican el vivo interés que ella presenta para el estudioso de la poesía contemporánea.

---

[9] Ibid., pág. 48.

LAS COSTAS DEL ESPACIO
TRILCE: POEMAS I Y LXXVII

> “The first and last poems [of *Trilce*] put poetic creation within a parenthesis beyond which there is silence and non-being.”[1]
>
> Jean Franco

I. Dos lecturas del poema I de *Trilce*.

I

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano
se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada.

---

[1] Jean Franco, *César Vallejo: The dialectics of poetry and silence.*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1976, pág. 117.

Un poco más de consideración
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio.[2]

El poema I de *Trilce*, junto con el poema LXXVII, tiene una función de encuadre. A la vez que abren y cierran (en ambas direcciones, es decir, excluyen o reducen, e irradian) la superficie textual de *Trilce*, estos poemas abarcan su problemática fundamental, basada en una doble crisis de Vallejo (crisis del lenguaje y crisis personal: familiar, profesional, moral y –gestándose– política), la cual redunda en la creación de un lenguaje nuevo y de una nueva estética, así como en una reflexión sobre el proceso mismo de producción poética y una indagación descarnada sobre la condición humana, en un intento de autenticidad hasta las últimas consecuencias y en una cierta purificación resultante de esa experiencia. Además, en la medida en que sirven de encuadre, estos dos poemas enmarcan o ponen en perspectiva –en la perspectiva de esa problemática– los demás poemas de *Trilce*.

Son conocidos los aspectos de la vida de Vallejo que hacen crisis por la época en que se están gestando los poemas de *Trilce*: relación conflictiva y definitivo rompimiento con Otilia, que trae como consecuencia práctica la renuncia a su puesto de profesor; la muerte de su madre y un sentimiento cada vez más profundo de la dispersión familiar y de su propia soledad; por último, la experiencia humillante de su encarcelamiento. En el contexto de la poesía de Vallejo, lo que importa de estos acontecimientos no es su valor anecdótico sino su intensidad vivencial, que se traduce en potencialidad poética: la angustia, el sentimiento de pérdida, de vejación, de impotencia, de injusticia, de absurdo; la necesidad vital de expresar las contradicciones y frustraciones que lo asfixiaban, no mediante una retórica convencional, sino al desnudo, lo más directa y auténticamente posible, lo llevan a despojar al máximo su lenguaje –el lenguaje modernista, aunque ya claramente personal, de *Los heraldos negros*– hasta sentirse, según sus propias palabras, "huérfano de lenguaje". El resultado de ese despojamiento es un lenguaje nuevo, creado mediante un proceso consciente y deliberado de "ascesis" lingüística, de elipsis sistemática, y mediante una actitud de veracidad intransigente, una especie de desinhibición: un abrirse al fluir del recuerdo y a la oleada del inconsciente, un deseo apremiante de autenticidad, a expensas, si fuera necesario, de "la Armonía", de la complacencia, de la facilidad. Vallejo se libera deliberadamente de todo, salvo de su responsabilidad poética, de su deber

---

[2] César Vallejo, *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pág. 53.

de creador: deber de innovador, de desmitificador de construcciones (retórica/lenguaje codificado), de constructor de mitos (texto poético original). Según Julia Kristeva, el texto es "práctica que ya no es "literatura", que ya no es representación –simulacro– de un entorno, sino que se da conscientemente como una explosión del mecanismo que rige el funcionamiento de la lengua, de la significación"[3]. Dice al respecto Vallejo en una carta a Antenor Orrego:

> "El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!"[4]

La cronología establecida por Espejo Asturrizaga ha demostrado que el ordenamiento de los poemas de *Trilce* no responde a un orden cronológico de composición sino a una decisión del autor. Por tanto, el poema I, escrito en la cárcel, es tardío con respecto a la gran mayoría de los poemas del libro: fue escrito entre noviembre de 1920 y febrero de 1921. El último poema (LXXVII), sin embargo, es de 1918, de los primeros del libro, cronológicamente. Esta decisión absolutamente deliberada, en que no cabe parte alguna al azar, confirma la relación de fondo que existe entre ambos poemas y, sobre todo, la intención de Vallejo de darles una función muy precisa: la función de encuadre.

Propondré, en esta parte del trabajo, una doble lectura del poema I de *Trilce*, sobre la base de dos isotopías sememicas horizontales[5]: una, la isotopía de la defecación, sugerida por André Coyné y generalmente descartada (cuando no violentamente rechazada) por la crítica literaria, a excepción de Espejo Asturrizaga (que no era propiamente crítico, sino amigo de Vallejo), quien la confirma, y de Jean Franco, quien la avala en parte; la otra, la isotopía de la producción del texto poético, insinuada tímidamente por ciertos críticos en relación con algún aspecto parcial del

---

[3] Julia Kristeva, "Semanálisis y producción de sentido", en *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 278.

[4] César Vallejo, carta a Antenor Orrego, en Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, págs. 197-198.

[5] Véase François Rastier, "Sistemática de las isotopías", en A. J. Greimas y aa. vv., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 107-140.

poema pero nunca explorada a fondo ni tomada realmente en serio. Cuando la crítica ha visto este aspecto, generalmente lo ha asimilado a otro contexto, el de la interpretación existencial. Por su parte, Coyné tampoco hace una interpretación inmanente detallada, a partir del texto mismo. Creemos que es posible enriquecer y ampliar estas dos vertientes de interpretación partiendo de un análisis de texto basado en la confluencia de ambas isotopías.

La interpretación de Coyné se centra en lo siguiente: el poeta, al darle calidad poética al acto de la defecación –que representa la condición animal del hombre, siendo al mismo tiempo algo primordial– "le confiere un valor religioso" y supera su miserable condición mediante una proyección cósmica que "lo asimila al nacimiento ancestral de las islas en el océano", es decir, a la "creación primigenia". En este acto ("trivializado" aun más, según Coyné, en el contexto de la cárcel), el hombre es la "península" que "párase por la espalda" (versos 14 y 15), comparable a las islas que emergen del mar por el acto de creación divina. Concluye Coyné que "el poema de la defecación es también poema de la creación primigenia: un poema en extremo humano y en extremo divino...". El hombre, en su actitud más humilde y vulnerable, y el mundo recién creado comparten un estado de inocencia original "de niño" e integran una "triunfante función cosmogónica". El estado original del hombre es, entonces, un estado de inocencia que está en contradicción absoluta con su condición humana, sujeta al instinto y a las funciones fisiológicas, a la muerte, y que es recuperable sólo "repentinamente", mediante la "proyección cósmica" de la poesía que le devuelve su visión trascendental, lo ubica como parte integrante del grandioso acto de creación del mundo. Al vislumbrar la grandiosidad del proyecto divino, anula momentáneamente la angustia existencial y la dependencia material y física del hombre.[6]

En efecto, en este poema, como en todo *Trilce*, Vallejo se plantea, entre otras cosas, la profunda contradicción subyacente en la condición humana. A mi juicio, sin embargo, dicha contradicción se establece entre la "animalidad", es decir, el aspecto involuntario, dependiente, de la condición humana (instinto, inconsciente), y la *hubris*, la aspiración a una trascendencia, a la posibilidad intelectual de vislumbrar un conocimiento absoluto, de comprender o abarcar la significación –el caudal de significaciones– en su totalidad y la pretensión de plasmarlos eternamente en un texto. Es significativo que el poema I –y, por lo tanto, el libro– empiece planteando interrogativamente la cuestión del sujeto, que si bien es central a la experiencia humana y a la experiencia poética en particular, tanto a sus procesos conscientes como inconscientes o involuntarios, se propone como cuestión problemática, no resuelta, en suspenso. Veremos más adelante que esta interrogante no se resuelve al final del poema sino que se reitera su carácter problemático y precario.

---

[6] André Coyné, *"Trilce I"*, en *Aproximaciones a César Vallejo*, ed. Angel Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, tomo II, págs. 109-111.

Isotopía 1: El poema I de *Trilce* como metáfora de la defecación
(a partir de la idea de André Coyné).

Versos 1 y 2.

La "bulla" es aquí un exceso de algo que distrae, que dispersa la atención de un sujeto posible aún no individualizado y que inhibe el acto de defecación. Coyné explica acertadamente la "bulla" (y a esto se limita nuestra concordancia con su explicación) diciendo que "el poema arranca de la sensación confusa, auditiva, de que algo inoportuna, sin dejarse interpretar, algo a punto de descargarse (...) mientras el ser hablante está entregado a una función fisiológica..."[7] Se trata de un exceso de ruido o de actividad que importuna y sobre todo que inhibe ("ni deja") el acto de defecación, que también se relaciona con un exceso, con un pleno. Es, a su vez, algo indefinido, indeterminado, no diferenciado: no importa "quién", no hay un "quién"; la bulla no procede de una única fuente, sino de múltiples fuentes sólo perceptibles en su conjunto. Para el acto de defecación (producción o dejación: "testar", de un resto: "las islas que van quedando") se requiere una ausencia de "bulla" y un retraimiento (privacidad, soledad): en el vacío del retrete se produce un vaciado. Sin embargo, el momento en que se abre el poema es precisamente el momento inmediatamente anterior al acto, en que hay un exceso indiferenciado que molesta, que inhibe y que hay que acallar o vaciar para que "algo a punto de descargarse"[8] se produzca. Se trata de un momento privilegiado y precario, cuyo resultado es incierto e intensamente deseado, urgente. Hay una expectativa que supone una cierta angustia y un cierto placer de anticipación que se ven exacerbados, de lo que se desprende el tono impaciente y reprensivo de los versos 1 y 2. Lo que se produce es, como dijimos, un resto, implícito en el verbo "testar", que indica la acción de dejar, y más concretamente dejar escrito. Se deja un resto material, heces o texto: "las islas que van quedando".

Verso 3.

Se pide –al otro, a los otros– "un poco más de consideración": por una parte, relacionándose con los versos anteriores, se requiere menos bulla, más respeto por el acto (esencial) que está a punto de realizarse, el cual tiene un valor que no se le reconoce o que está oculto, implícito. Por otra parte, se pide a sí mismo un mayor esfuerzo, sin el cual no se obtendrá el resultado deseado. Se trata entonces de un acto que requiere soledad/silencio, que tiene valor y que supone un esfuerzo.

---

[7] Ibid., pág. 110.
[8] Ibid.

Versos 4 a 6.

Dadas estas condiciones, "se aquilatará mejor", es decir, se dará su debido valor (lo antes posible, pues pronto "será tarde": el momento propicio es precario) al "guano, la simple calabrina tesórea": a la materia elemental y aparentemente deleznable pero esencial, que es un tesoro (exceso, abundancia) que fertiliza, da vida y cuyo valor creador y reproductor de la vida natural es imposible subestimar. El significante "calabrina", con su sonoridad especial y su yuxtaposición a "tesórea", insiste en la importancia (el valor, el quilate) que el hedor y todo el aspecto material y supuestamente desagradable tiene en este proceso, y es este valor reprimido o reprimible lo que se debe aquilatar mejor. Para ello, sin embargo, se requiere un retraimiento y un esfuerzo.

Versos 7 a 10.

El "guano, la simple calabrina tesórea" es lo que se brinda "en el insular corazón": receptáculo, en forma de corazón, de "las islas que van quedando", el cual, a su vez, es una isla, un lugar de aislamiento, de silencio. El "salobre alcatraz", cuya sal es símbolo preñado de vida, es el pájaro que "a cada hialoidea grupada" contribuye a aumentar el tesoro del guano, la riqueza natural, la producción material; o, de modo análogo, el sujeto que defeca (o "testa") en "el insular corazón" "las islas que van quedando" es el que "brinda", el que produce "sin querer", gratuitamente: tanto en el hombre como en el animal, se trata de una producción involuntaria, instintiva; el productor es un agente de un proceso que lo rebasa, que no controla completamente, pero en el que se produce un valor, un tesoro, no aparente o no aquilatado a simple vista, que lo justifica.

Versos 11 a 13.

Se hace hincapié en "un poco más de consideración", pero ahora, una vez descrito el proceso, desvelados sus elementos, se produce el resultado final, más fácilmente y casi con euforia, o con la soberbia del que ha vencido un obstáculo, pasado una prueba. El "mantillo líquido, a las seis de la tarde" alude al momento de máxima actividad defecadora/fertilizadora de los pájaros de las islas del guano, como lo ha visto acertadamente James Higgins[9], en el que "cada hialoidea grupada" se multiplica y se forma un "mantillo líquido", es decir, una lluvia mil veces fertilizadora. En el último poema de *Trilce*, relacionado, como hemos señalado, con este primer poema, se observa la importancia que tiene la lluvia en relación con el te-

---

[9] James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1970.

ma de la creación poética, y el agua, en general, como medio propiciatorio e incubatorio para la creación, comparable en este sentido a la importancia de la memoria y del inconsciente. Las "seis de la tarde" alude también al crepúsculo, a la caída de la tarde; la idea de caída , por su parte, sugiere una vez más una precipitación, un movimiento vertical, de arriba hacia abajo, reforzado por la posición de las manecillas del reloj a esa hora y por la idea de "mantillo líquido" o lluvia: la caída de las "islas", la conclusión del acto de defecación, la expectativa angustiosa y deseante, consciente del valor y del esfuerzo, dan paso a la complacencia de la satisfacción del deseo y a la soberbia del resultado. Libre de la dependencia apremiante del instinto, habiendo cumplido la función fisiológica aparentemente humillante, "la península párase/por la espalda": ya no sujeta a la posición vulnerable o precaria, la columna vertebral se endereza, se hace consciente del valor del proceso que el texto ha revelado y, conexa ahora a la tierra firme, por oposición a "las islas que van quedando", forma parte de una totalidad, de la que es agente y símbolo. Ha surgido la *hubris*, y con ella ese oscilar entre una condición que impone la sumisión a funciones involuntarias pero creadoras de tesoro y la soberbia, que olvida el proceso y sobreestima el alcance del producto y que, aspirando a una trascendencia, pierde de vista la condición original. Sin embargo, en esta situación problemática, contradictoria, la península –el hombre– se mantiene "impertérrita", firme, aunque esté "abozaleada" por una condición eternamente situada en "la línea mortal del equilibrio" entre la dependencia fisiológica, la precariedad de la vida material y la pretensión de inmortalidad, de dejar un resto trascendente. Por lo demás, el poema muestra que la única posibilidad de trascendencia no es la trascendencia de un sujeto sino de un proceso y de una producción o un producto que, como el producto de la defecación, actúa como fertilizante transubjetivo, se transforma en potencialidad indiferenciada, en virtualidad creadora.

Isotopía 2: el poema I de *Trilce* como metáfora de la producción del texto.

Versos 1 a 4.

En el contexto de la isotopía 2, la "bulla" es entropía, la "suspensión vibratoria" de que hablara Mallarmé[10], el zumbido de la significancia que hay que acallar en el momento de la producción poética para que se fije un sentido, para que se produzca el proceso de la significación que consiste en una reducción y una transposición (análogas a los procesos de condensación y desplazamiento en el sueño, como lo ha visto Julia Kris-

[10] Stéphane Mallarmé, "Le Mystère dans les Lettres", *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, París, Gallimard, 1945, pág. 386.

teva[11], a partir de Freud y Lacan). Como al principio del *Polifemo* y de las *Soledades* de Góngora, aquí se exhorta al silencio ("un poco más de consideración") para dar lugar a una producción que se realiza en otro lugar, desplazado ("las islas": el poema, los poemas, los textos, o los "complejos significantes"[12]). Por otra parte, estas islas "van quedando", son residuos, condensados, de la infinidad de significantes que contiene la entropía, o la significancia, en el momento presimbólico de la producción poética. Este silencio necesario es equivalente al vaciado y a la soledad o el retraimiento tratados en la isotopía 1 y, junto con el escamoteo del sujeto, planteado como interrogación, como ambigüedad, como presencia ausente, establece la negatividad esencial del acto y del momento de la producción poética. El acto en sí consiste en "testar", es decir, dejar un residuo, legar una parte de uno que está ausente y que, de alguna manera, reemplaza a ese ausente, toma su lugar, y ello pone de relieve la importancia de la metonimia y de la elipsis en esta poesía. El momento de producción transcurre en un no tiempo, o en un tiempo que se vive confusa o ambiguamente, un tiempo otro ("en cuanto será tarde, temprano").

Versos 5 a 10.

Como en la isotopía 1, aquí también el proceso de producción de la significación tiene un valor, revela un tesoro que "se aquilatará mejor" con "un poco más de consideración". Ese tesoro es el texto poético, la creación de un lenguaje cuyo valor no es un valor de uso –en tanto lenguaje de y para la comunicación– sino un valor sobredeterminado por el significante, valor múltiple, susceptible de infinitas irradiaciones. En el texto mismo se observa la transformación del lenguaje de uso en lenguaje poético, y esa transformación supone un aquilatamiento, es decir, una adquisición de (más) valor, y una valoración:

valor aparente, de uso		sobrevalor ("plusvalía")
"el guano,	la simple	calabrina tesórea..."

La imagen prosaica del guano se metaforiza en "calabrina", cuyo significado, tan prosaico como el que reemplaza, se ve totalmente eclipsado por la sonoridad y extrañeza de la palabra; "tesórea" refuerza ambas cualidades y aclara definitivamente el proceso de "aquilatamiento" que se realiza en el texto. En este sentido, es interesante lo que señala Julia Kristeva con respecto a un texto de Mallarmé, en el que "el oro/el tesoro se opone a la moneda/intercambio (la comunicación) para que al final se pueda establecer una analogía: si las palabras son monedas (agentes de la comunicación), la función del poeta es transformarlas en *oro*, darles la

[11] Julia Kristeva, op. cit., pág. 277.
[12] Ibid., pág. 295.

pluralidad significante, la "plusvalía" que la comunicación reduce..."[13] Asimismo, "hialoidea grupada", imagen formada por un adjetivo poco común o inventado y por una forma derivada, también poco usual, tiene el mismo efecto que la imagen anterior. Estos significantes agregan un valor al "guano"; la "simple calabrina" pierde su valor de uso y se convierte en "calabrina tesórea". Este valor lo "brinda, sin querer (...) salobre alcatraz": el productor de la "calabrina tesórea" (el alcatraz), "salobre", o preñado de significación, de potencialidad, brinda (ofrece, pero también: sacrifica) un tesoro (el texto, la significación). Sacrifica: se trata de un acto, como ya vimos, que requiere una negación, un retraimiento, un esfuerzo. Brinda "sin querer", es decir, como agente de un proceso en el que operan una serie de factores inconscientes. Es por ello precisamente que el sujeto de esta producción se presenta en su calidad de productor (alcatraz) y no como individuo, persona, poeta, autor, "yo".

Versos 11 a 13.

"Un poco más de consideración": consideración, nuevamente, supone valor y esfuerzo, y el resultado, el producto ("el mantillo líquido") es ahora una lluvia que invade todo el horizonte (poético), en el que se fija la significación, y ya no islas sueltas, "complejos significantes" desvinculados entre sí. Asimismo, a "las seis de la tarde" la luz del crepúsculo une los diversos elementos poéticos (y del paisaje) e ilumina (el texto) con un esplendor fugaz pero unánime, dando una ilusión de totalidad y de trascendencia. Es el momento en que la significancia parece cifrarse en un texto, en el que parece plasmarse un sentido único, absoluto, trascendente. Sin embargo, hemos dicho que este instante es fugaz y que se trata de una ilusión momentánea. Asoma, por tanto, una vez más la *hubris*: "DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES".

Versos 14 a 16.

Las "islas", complejos significantes flotantes e inconexos, se convierten en "península", unida a un todo, a la totalidad; erecta ("párase/por la espalda"), orgullosa, desafiante ("impertérrita"). La península es también monumento al (sujeto) ausente y a la vez aspiración a una trascendencia individual, a la inmortalidad, al conocimiento absoluto. Sin embargo, la península también está "abozaleada", sujeta a la condición misma que le permite vislumbrar la totalidad negándosela de manera permanente, permitiéndole vislumbrarla sólo en el instante fugaz de la producción del texto, en el proceso de producción, y no en el producto, en el que sólo se fija un sentido parcial y plural. En esa ambigüedad inherente al proceso de

[13] Ibid., pág. 287.

producción de la significación radica "la línea mortal del equilibrio", línea que pasa por la "muerte" o ausencia, o escamoteo del sujeto, es decir, por un momento de negatividad ("mortal"): equilibrio entre la infinita significancia y la diferencia, entre la indiferenciación presimbólica y la escritura, el texto.

II. Cierre de paréntesis: el poema LXXVII de *Trilce*.

LXXVII

1 *Graniza tanto, como para que yo recuerde*
2 *y acreciente las perlas*
3 *que he recogido del hocico mismo*
4 *de cada tempestad.*

5 *No se vaya a secar esta lluvia.*
6 *A menos que me fuese dado*
7 *caer ahora para ella, o que me enterrasen*
8 *mojado en el agua*
9 *que surtiera de todos los fuegos.*

10 *¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?*
11 *Temo me quede con algún flanco seco;*
12 *temo que ella se vaya, sin haberme probado*
13 *en las sequías de increíbles cuerdas vocales,*
14 *por las que,*
15 *para dar armonía,*
16 *hay siempre que subir ¡nunca bajar!*
17 *¿No subimos acaso para abajo?*

18 *Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!*[14]

La otra vertiente del encuadre (costado: "costa"), el poema LXXVII de *Trilce*, comparte con el poema I (que analizamos a partir de dos isotopías semémicas u horizontales: defecación y escritura), tres isotopías metafóricas o verticales que son las siguientes: "fertilizante" natural (abundante, visible); "fertilizante" humano (reductivo, escaso, incierto); producto/residuo.

Bajo la primera isotopía metafórica (A), del "fertilizante" material tenemos, al inicio del poema, otra forma del agua, el granizo, compuesto de/productor de pequeñas "perlas" (recuérdense las "islas" y la "hialoidea grupada" del poema I). Este granizo es visiblemente abundante y neutro,

[14] César Vallejo, *Obra poética completa*, págs. 104-105.

agenérico, un *ello*: "*Graniza* tanto"; es el sujeto impersonal de aquella pregunta por "quién" que se hacía en el poema I: aquello que "hacía tanta bulla" es este granizar tanto, esta entropía de la significancia, que es a la vez rumor del inconsciente: suscita el recuerdo ("para que yo recuerde"); segunda isotopía metafórica (B), la del "fertilizante" humano; y la resultante multiplicación ("y acreciente") de las "perlas", es decir, del producto/residuo de esas fertilizaciones, tercera de las isotopías que hemos señalado (C). Este producto/residuo apunta a la otra respuesta a la pregunta "quién": "yo" es el receptor e instrumento de esa granizada, de esa entropía significante, que vehiculará el producto o residuo: "Graniza tanto, como para que *yo* recuerde/y acreciente las perlas/que *he* recogido...".

El agua en sus diversas formas es, pues, el elemento básico de la isotopía A (fertilizante natural): "graniza", "lluvia" (sobredeterminada por la triple repetición), "agua", incluidas las formas con connotaciones adicionales, como "perlas", "tempestad" y "mar". "Perlas" –gotas de agua solidificada– se relaciona con la isotopía C en cuanto producto elaborado y precioso, texto o "*cristal* de la significancia en la historia"[15] y a la vez superficie espejeante de escritura; "tempestad", además de su asociación, en el marco de la propia isotopía A, con la caída o precipitación de la materia fertilizante y la "bulla" o entropía que la acompaña, podría relacionarse con el advenimiento súbito e involuntario de la otra materia fertilizante, el agua del recuerdo, el inconsciente (isotopía B); por último, "mar", dimensión u horizonte de la significancia que baña o impregna la virtualidad creadora.

Frente a ese potencial pasado y presente de productividad material e inmaterial (*ella*, *ello*) expresados a través de las isotopías A y B ("recuerde y acreciente"; "he recogido"), existe un peligro de pérdida, de sequía, susceptible de afectar el producto/residuo expresado por la isotopía C ("No se vaya a secar esta lluvia."), una incertidumbre que denota una vulnerabilidad ("¿Hasta dónde *me* alcanzará esta lluvia?" se pregunta el *yo* canalizador de esa precipitación, de ese don), y un temor reiterado ("Temo *me* quede con algún flanco seco;/temo que ella se vaya, sin haber*me* probado...").

Ese peligro se relaciona con algo que también surgía en el poema I como interferencia, como quimera que amenazaba la consecución del producto/residuo: ese haberse probado "en las sequías de *increíbles cuerdas vocales*,/por las que,/para dar armonía,/hay siempre que subir ¡nunca bajar!", esa superlativa demonstración de valor –de poder–, semejante a "LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES" del poema I, con la finalidad de dar *armonía*, es decir, alcanzar un producto perfecto, total, es la *hubris*, el orgullo que obliga a "siempre subir", como la península que "párase por la espalda" del primer poema, esfuerzo activo, consciente, encaminado a lograr la "armonía", necesario pero insuficiente y por ello riesgoso, pues "la línea mortal del equilibrio" (poema I) es ambigua y paradójica ("¿No

[15] Julia Kristeva, op. cit., pág. 276.

subimos acaso para abajo?"), exige asimismo un movimiento inverso de sumergida, de caída e inmersión en lo pulsional, en el líquido amniótico de la significancia.

Se perfila así una –al parecer, única e involuntaria– forma de evadir ese peligro: "A menos que *me fuese dado...*" un don: "*caer* ahora para ella, o que *me enterrasen*/mojado en el agua...", un agua improbable "que surtiera de todos los fuegos", una fuente inextinguible que regara toda huella de sequía, que abrevara todo indicio de esterilidad. Pero esto no se logra sino pasando por la superación de la *hubris*, por la experiencia de la vulnerabilidad y orfandad características de la condición del sujeto humano/hablante, destinado a la producción tanto de heces como de perlas, condenado a subir, a ser península, pero también a caer, producto de un "*des-astre*"[16], y fundirse con "el guano", si pretende conocer "la simple calabrina tesórea" (poema I). Una vez alcanzada esta comprensión por medio del paso por la negatividad inherente a la producción poética, que supone el borramiento del sujeto personal para constituirse en sujeto vacío receptor de un don –una lluvia, un granizar, un *ello*– que lo atraviesa –lo fertiliza– y habla/escribe por él, es posible esperar un producto/residuo significante e invocar, para una producción futura, virtual, la visitación continuada de esa fertilización: "Canta, lluvia, *en la costa aún sin mar*!". Entre las dos costas que enmarcan los poemas I y LXXVII flotan, a la deriva, las islas o perlas o cristales de *Trilce*, texto que, en el sentido kristeviano, es "producción anónima"[17], "operación translingüística" que "se practica (...) como una búsqueda del mecanismo productor del sentido"[18]. Más allá, en esa "costa aún sin mar", todo es, todavía, como ha dicho Jean Franco, silencio: virtualidad, sorda significancia susceptible de ser imantada por la palabra y convertida en texto.

---

[16] Ibid., págs. 298, 305.
[17] Ibid., pág. 289.
[18] Ibid., págs. 279-280.

ELISEO DIEGO, MAESTRO DE LAS FORMAS BREVES ENTRE POESÍA Y PROSA[1]

La obra de Eliseo Diego, escritor cubano nacido en 1920, galardoneado en noviembre de 1993 en Guadalajara, México, con el Premio Juan Rulfo de literatura latinoamericana y del Caribe y recientemente fallecido, está determinada, de una parte, por el mundo de su infancia, experimentado como paraíso perdido –pérdida que viene a sumarse para este escritor católico a aquella primera pérdida del Edén– y, de otra, por su temprana y total participación en el grupo Orígenes formaron, en torno a la figura absoluta de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Cintio Vitier y sus respectivas esposas Bella y Fina García Marruz, Octavio Smith, Agustín Pi, el padre Angel Gaztelu, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega, el músico Julián Orbón, los pintores Roberto Diago, Mariano Rodríguez y René Portocarrero, el escultor Alfredo Lozano y el mecenas y coeditor de la revista *Orígenes*, José Rodríguez Feo. Esta revista, publicada de 1944 a 1956, representó, en una época de indigencia política e indiferencia cultural, un oasis en el desierto para estos escritores, una ciudadela del arte tras cuyos muros se parapetaron para sobrevivir los malos tiempos, enfrentándoles toda una ética de vida y creación artística pues, como decía Lezama, "un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza"[2]. La revista *Orígenes* abrió sus páginas a colaboraciones de autores latinoamericanos y españoles (Macedonio Fernández, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan

---

[1] Ponencia publicada en las actas del Coloquio Internacional "Formas breves de la expresión cultural en América Latina desde 1850 hasta nuestros días", CRICCAL, Universidad de Paris III, 18 a 20 de marzo de 1994, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Revista *América, Cahiers du CRICCAL*, núm. 18, tomo 2, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, págs. 373-386.

[2] José Lezama Lima, "Señales", *Orígenes* IV (21), La Habana, primavera de 1949, págs. 60-61.

Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, María Zambrano, etc.) y a través de las traducciones hechas, entre otros, por los propios origenistas, especialmente Cintio Vitier y José Rodríguez Feo, introdujo en Cuba la obra de importantes autores de lengua francesa e inglesa como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Gide, Saint-John Perse, Eluard, Camus, Henri Michaux, T.S. Eliot, W.H. Auden, Wallace Stevens, Dylan Thomas, Stephen Spender, Anaïs Nin, entre otros. Sin embargo, a pesar de esa imantación e irradiación de talento artístico, sólo comparable en alguna medida con las de la revista *Sur* de Buenos Aires, esa "modesta realidad" de *Orígenes* fue totalmente ignorada en Cuba por los medios ajenos a su propia y limitadísima esfera de influencia.

Eliseo Diego empieza a escribir alrededor de los 20 años, a su entrada en la Universidad, cuando conoce a las hermanas García Marruz y comienzan unas veladas literarias en la casa de éstas a las cuales llevaba sus primicias. Dice Eliseo: "Es para ganarme su admiración que comienzo a escribir seriamente (...). Mis primeras pretensiones me quedaban ciertamente grandes. Acometí la novela y enseguida el cuento porque "la rauda cetrería de metáforas" –única forma poética lícita en aquellos tiempos– me inspiraba un respeto tan aplastante como absoluta era mi certeza de que jamás podría intentarla. Quise escribir una novela (...) y el resultado está en los informes fragmentos que acertadamente titulé *En las oscuras manos del olvido*, así como, ya de retirada, en un cuento largo, *El desterrado*, que se publicó en *Orígenes*. Sin embargo, mis tanteos del género no quedaron sin fruto apreciable, ya que por ellos encontré la llave de mi propia poesía"[3]. Este volumen, pues, *En las oscuras manos del olvido*, publicado en 1942, fragmento de un libro mayor que no llegó a existir y compuesto a su vez de fragmentos de prosa poética, fue el primer libro de Eliseo Diego, concebido desde el primer momento "como un copioso fragmentario, tratando de reproducir el otro, el viviente de la memoria"[4]. A retener, entonces, dos cosas: por una parte, el carácter instintivamente fragmentario de la escritura de Eliseo Diego, que remeda el procedimiento de la memoria, materia prima fundamental de su obra y, por otra, la permanente imbricación de poesía y prosa, la evidente tensión entre una y otra, que las hará alternar e incluso coexistir en forma íntima constantemente en su obra. Ambos factores –carácter fragmentario en que se presenta el proceso de creación e interacción poesía-prosa– hacen que dentro de un espectro literario que incluye como formas extremas el cuento más o menos largo (verdadera excepción para este autor) y el poema de largo aliento (tampoco muy largo en cuanto a la extensión propiamente tal), Eliseo Diego derive cada vez más hacia las formas breves, a caballo entre poesía y prosa, a saber: la prosa poética corta (los relatos breves de *En las oscuras manos del olvido*, las minificciones de *Divertimentos* y los fragmentos o microtextos del *Libro de quizás y de quién sabe*; el poema en prosa (los textos de *Versiones*); las formas poéticas cortas (del soneto y la décima hasta el micro-

---

[3] Eliseo Diego, "A través de mi espejo", en *Acerca de Eliseo Diego*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1991. págs. 387-389.

[4] Ibid., pág. 201.

poema) que encontramos dispersas en sus poemarios, desde *La Calzada de Jesús del Monte* (1949, el más conocido pero menos representativo en este sentido), *Por los extraños pueblos* (1958), *El oscuro esplendor* (1966) y *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* (1968) hasta *Los días de tu vida* (1977), *A través de mi espejo* (1981), *Inventario de asombros* (1982) y *Ventiséis poemas recientes* (1986).

Cuando Eliseo Diego señala que esas primeras narraciones le abrieron el camino a la poesía se refiere a ciertos "descubrimientos" que hizo en esa etapa de su vida con respecto a la literatura y a sus propios dones literarios. Dice el autor: "Yo empecé escribiendo narrativa. Tenía el proyecto de hacer una novela. Nunca lo llegué a realizar. Lo que escribí fueron unos relatos muy breves que estaban muy cerca del poema en cuanto a su pretensión de encontrar una síntesis del relato en sí (...). Descubrí una vez, leyendo *Great Expectations*, de Dickens, un episodio que aparentemente no tenía nada que ver con el resto de la novela: se trata del episodio en que el niño va persiguiendo a la niña por los jardines de una vieja mansión (...). En aquella escena de la novela estaba la simiente de toda la novela. Llegué a la conclusión de que (...) hay en toda novela, como simiente, un poema, y me refugié después en ese descubrimiento y decidí que era muchísimo mejor escribir la simiente, los poemas. Claro que existe una diferencia entre un género y otro, pero indudablemente escogí el camino de la poesía porque era la forma que más se aproximaba a la necesidad de expresarme"[5], "simple, decisivo descubrimiento que me permitiría dedicarme a mis anchas al cultivo de tales simientes, con un mínimo –lo confieso– de esfuerzo, y un máximo de satisfacción verdadera. Agréguese que la idea de semilla iba a proporcionarme una imagen del poema que sigo hallando utilísima: la imagen de un todo viviente en que se resumen incontables posibilidades o sentidos cuya expresión consiste, justamente, en su ser tácito"[6] y añade, en su introducción al volumen de narraciones *Noticias de la quimera*, publicado en 1975, que el florecimiento de esa simiente poética debe ocurrir "a oscuras" y estando ya "su casa sosegada", empleando una imagen alusiva a San Juan de la Cruz. Otro gran poeta, Octavio Paz, en un artículo reciente, propone una definición del poema corto que tiende a coincidir con esa descripción de Eliseo: "El poema corto requiere la máxima intensidad combinada con la máxima brevedad: compuesto de tres o cuatro líneas, está más cerca de la exclamación que del discurso. El poema corto no cuenta: canta; pero su canto se apoya en un cuento, brota de una situación o de una historia. Situación implícita, historia no dicha y, sin embargo, presente: amor, separación, duelo, júbilo, encuentro, despedida, queja. En el poema corto no hay desarrollo; el fin y el principio se confunden."[7] En esa misma introducción, no obs-

---

[5] Emilio Bejel, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos, 1979-1989*, Río Piedras, Puerto Rico, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1991, págs. 58-69.

[6] Eliseo Diego, op. cit., pág. 390.

[7] Octavio Paz, "Delta de cinco brazos", *El País*, Madrid, 26 de marzo de 1994, Sección Libros, pág. 13.

tante, Eliseo señala también que "...de tiempo en tiempo me han fascinado temas cuya esencia reside en su desarrollo dramático (...), en el florecer mismo, en el brotar del tallo, en su súbito crecimiento, que estalla al fin en el clímax de ramas y fruto. Para captar *este* significado es que han sido hechos mis cuentos (...). Tienen, entonces, un estrecho lazo con mi poesía (...). Tanto es así que muchos constituyen una secreta meditación sobre el "hacer poético" que busca expresarse en una pequeña acción dramática"[8].

Así pues, nadie más claramente que el propio Eliseo Diego reconoce esa motivación y actitud poéticas que impulsan e irradian toda su escritura. Tenemos entonces, por una parte, la simiente poética, esa semilla que se manifiesta, tácita y oscuramente, en su estado bruto, en los poemas breves y, por otra, lo que él llama el desarrollo dramático de esa simiente poética en algunos poemas en prosa y en las narraciones, la mayoría de las cuales son micro-relatos o microcuentos. Ese desarrollo es dramático sólo en la medida en que figuran allí esbozados personajes y situaciones, en que a veces hay diálogo y acción, pero –como lo ha visto Aramís Quintero– es también descriptivo, y es ahí donde Eliseo Diego abre una brecha a la imagen, a la elaboración poética, por lo que concluye Quintero que "la vocación narrativa de Eliseo Diego no es sino una forma de su esencial vocación poética"[9].

Su siguiente libro, *Divertimentos* (1946), discurre por esos mismos derroteros de la prosa poética corta con que se inició en el anterior, pero acentuando, por una parte, la brevedad y, por otra, el elemento fantástico o insólito, la irrupción del misterio inherente a toda realidad, es decir, su carácter arbitrario, el azaroso enigma que late bajo la aparente naturalidad de las cosas, pues, como observa el propio Eliseo "cada cosa es ella y es otra al mismo tiempo, y el secreto de la poesía consiste en mostrarnos, a la vez, el derecho y el revés de cada moneda sin quitarle un solo adarme"[10]. Este volumen de microtextos, *Divertimentos*, nutrido de la apasionada lectura de *El conde Lucanor* del infante don Juan Manuel, así como de los cuentos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm, de Dickens, Stevenson, Lewis Carroll y el *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, que son los libros que han acompañado asiduamente a Eliseo Diego desde su niñez, está integrado por pequeños textos de tema diverso que son, en palabras de Cintio Vitier, "como un encaje, postales de viejas playas mordidas de irrealidad, miniaturas de aire y terror"[11]. Se trata de narraciones de carácter alegórico o sobrenatural que constituyen una forma de exorcisar los miedos de la infancia, vislumbrar el andamiaje oculto del orden simbólico con sus prohibiciones y leyes inexorables, o hacer volar la fantasía por los reinos de la magia o de la ensoñación. El elemento anecdótico es, una vez más, fragmentario: se trata de crear una

---

[8] Eliseo Diego, "Introducción", *Noticias de la quimera*, La Habana, Ediciones Unión, 1975.

[9] Aramís Quintero, "Prosas de Eliseo Diego", en *Acerca de Eliseo Diego*, págs. 200-203.

[10] Eliseo Diego, "A través de mi espejo", pág. 383.

[11] Cintio Vitier, "La poesía de la memoria", en *Acerca de Eliseo Diego*, pág. 61.

atmósfera o un estado de ánimo, generalmente inquietante. Por otra parte, dice Eliseo en la introducción a la edición más reciente de los *Divertimentos*: "No sé qué valor se dará hoy a estos brevísimos relatos, pero si digo que su autor fue mi maestro de poesía, es porque me enseñó –no por poseerlos él sino por intuirlos– los tres golpes mágicos que después me han servido para entreabrir, ya que no abrir de par en par sus puertas: la concisión o sequedad del golpe, la fuerza del impacto, y finalmente esa suprema tensión del golpe de vista en que uno atrapa, como a un relámpago, lo que vislumbra huyendo por la tiniebla del silencio adentro"[12]. Cabe señalar la perfecta adecuación de estos postulados con algunos de los señalados por otros escritores y críticos como características del micro-relato: Borges advertía que la eficacia debía primar por sobre "la charlatanería de la brevedad"[13]; Cortázar, refiriéndose a sus relatos cortos y de acuerdo con las ideas de Poe sobre el cuento, decía que la fuerza persuasiva estaba en razón directa a su tensión interna (...). La tensión no era una tensión de ejecución (...); la tensión en sí es previa al cuento (...), una carga, una especie de dinamita (...). (Y los propios relatos) eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban (...)."[14]. Por otra parte, en la antología de cuentos breves titulada *La mano de la hormiga*, auspiciada por la Universidad de Alcalá de Henares, que incluye, entre otros autores, a Eliseo Diego, Antonio Fernández Ferrer propone la siguiente definición del relato breve: "la página única como unidad respiratoria del manuscrito literario, (...) un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible, pero con la máxima intensidad"[15]. Enrique Anderson Imbert, en su libro *Teoría y técnica del cuento*, de 1979, califica estas formas de "cuentos en miniatura"; por su parte, Edmundo Valadés, director de la revista mexicana *El Cuento*, que hace 30 años dedicó por primera vez un concurso literario al cuento brevísimo, bautizó esta forma como "minicuento" o "minificción"[16]. Dolores Koch, en sus artículos sobre este tema, ha hablado de "micro-relato" y "micro-texto", denominaciones que también hemos utilizado en el presente trabajo[17]. Jorge Timossi resume todas estas características: "Se trata de historias fulminantes, con una tensión, una intensidad, desde su principio y hasta el final que, indefectiblemente, debe ser sorpresivo, aplastante, y ello con una economía casi matemática de la

---

[12] Eliseo Diego, "De cómo y por qué y otras cosas semejantes", *Divertimentos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975, pág. 10.

[13] Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", *Discusión, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 202.

[14] Julio Cortázar, entrevista con Luis Harss, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1981, págs. 270-271.

[15] Jorge Timossi, "El relato, si breve, dos veces breve", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, UNEAC, julio-agosto de 1993, págs. 28-29.

[16] Ibid., pág. 29.

[17] Dolores Koch, "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi", *Enlace*, núm. 5-6, Nueva York, diciembre de 1985, págs. 9-13; "El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso", *Hispamérica*,año X, núm. 30, Gaithersburg, Md., 1981.

palabra que así adquiere una relevancia (...) en sí misma, una desnudez indefensa, una especie de cuarta dimensión. Orkény [se refiere al narrador húngaro István Orkény] dijo que este tipo de cuentos son ecuaciones en las que un factor es la mínima comunicación del autor y el otro es la máxima fantasía del lector"[18].

Si bien parece existir acuerdo general con respecto a los requisitos estilísticos de estos microtextos o minificciones, las opiniones en cuanto a su extensión y características genéricas varían considerablemente. A un extremo, Edmundo Valadés, en su artículo "Ronda por el cuento brevísimo", publicado en 1990 en la revista *Puro Cuento* de Buenos Aires, sostiene que la minificción no incluye, por ejemplo, el poema en prosa o la viñeta, sino que ha de tener una trama, ser fundamentalmente narrativa y no rebasar tres cuartos de página. En la otra punta del espectro, el crítico chileno Juan Armando Epple, también en un artículo aparecido en *Puro Cuento* en 1988, "Brevísima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica", abarca todo tipo de textos, incluso los derivados de la tradición oral, cercanos al folklore y a la leyenda, la fábula, el palimpsesto o anécdotas de la vida cotidiana, además de todo texto breve que sea "un universo imaginario de significación autosuficiente", con una extensión máxima de aproximadamente una página. Jorge Timossi, el rastreador de toda esta valiosa información sobre la actual discusión en torno a las formas breves, acertadamente estima que "el cuento brevísimo es, entre otras perspectivas literarias no excluyentes, la intersección, el equilibrio (siempre inestable) entre la prosa y el poema (...). Lo más importante de un cuento corto, de una minificción o, como lo denominaba Raymond Queneau, el "textículo", no está en las reglas, en la forma, en las clasificaciones, sino en esa condensada pasión que la distingue, en esa síntesis de la concepción del mundo de un autor y de su mirada"[19].

Entre los procedimientos estilísticos que caracterizan los distintos divertimentos de Eliseo Diego cabe señalar: la elipsis de las etapas lógicas intermedias entre la causa del fenómeno narrado y su efecto: esta frecuente omisión de las transiciones narrativas, o el desenlace incongruente del enunciado, es lo que suscita desasosiego en el lector; la metonimia, que contribuye a la sensación de incompletud de que adolecen seres y cosas, así como a su apariencia extraña o grotesca; el contraste entre lo grotesco y lo sublime o lo familiar entrañable, que se yuxtaponen inexplicablemente, y el contraste asimismo entre la sobredeterminación de ciertos elementos y la notoria ausencia de otros; la frecuente situación del relato en un tiempo remoto o un espacio inhóspito o amenazante ("el palacio deshabitado hacía años" en *Del señor de la peña*, "la esquina insoportable" en *Del vertedero*, "uno de esos patios cadavéricos de las casas abandonadas" en *De los zapatos viejos*, "la buhardilla" en *De los terribles inocentes*, "la casa al borde desollado de un precipicio" en *Del tapiz*, "un monasterio casi en ruinas" en *De un condestable de Castilla*, o "el muro me-

---

[18] Jorge Timossi, op. cit., pág. 29.
[19] Ibid.

dio derruido de una casa desierta" en *Del muerto*; las súbitas metamorfosis, tanto de lo animado como de lo inanimado (como en *Del espejo*, etc.); la estructura en abismo, sin principio ni fin, como es el caso, por ejemplo, del sueño dentro del sueño o del personaje soñado por su sueño, como en *De la torre*, divertimento de resonancia borgiana; la relativización del tiempo y sus consecuencias inauditas –tema también caro a Borges– como en *De un condestable de Castilla*; el tono de gran naturalidad para contar sucesos inauditos, en el que la carga de perturbación está dada por la adjetivación y los sustantivos con mayúsculas, que denotan precisamente lo que no tiene nombre: "lo Indecible" es lo que sale del tapiz rasgado, "Aquello", "lo que hay detrás", lo que se chupa hacia el vacío a los protagonistas en el divertimento *Del tapiz*; y, en general, la irrupción insospechada y arbitraria de lo que Freud denominó lo siniestro, *das Unheimliche*[20], –de lo extraño y desconcertante– en los aspectos más aparentemente inocuos de la realidad, incluida su dimensión lúdica, en la que la presencia del niño, con su mirada pura, es a veces el elemento desencadenador de la catástrofe que se cierne sobre los otros protagonistas. Los temas preferidos de Eliseo Diego en estos *Divertimentos* –temas que recurren constantemente en su obra posterior– son la muerte como invasora inexorable y trabajadora incansable; el sueño en todos sus avatares: la vida como sueño, el sueño como más vida y el sueño de o desde la muerte; el tiempo y su deterioro de seres y cosas y, como corolario, el olvido y la memoria; la dialéctica del bien y del mal; la materialidad de los objetos y su desvalimiento una vez abandonados, como si tuvieran vida sensible; la niñez como círculo mágico y privilegiado cuyo atributo exclusivo es la inocencia, entre otros temas. Por ejemplo, el divertimento *De Jacques* presenta varios de estos procedimientos y temas:

DE JACQUES

Llueve en finísimas flechas aceradas sobre el mar agonizante de plomo, cuyo enorme pecho apenas alienta. La proa pesada lo corta con dificultad. En el extremo silencioso se le escucha rasgarlo.

Jacques, el corsario, está a la proa. Un parche mugriento cubre el ojo hueco. Inmóvil como una figura de proa sueña la adivinanza trágica de la lluvia. Obscuros galeones navegando ríos ocres. Joyas cavadas espesamente de lianas.

Jacques quiere darse vuelta para gritar una orden, pero siente de pronto que la cubierta se estremece, que la quilla cruje, que el barco se escora como si encallase. Un monstruo, no, una mano gigantesca alza el barco chorreando. Jacques, inmóvil, observa los negros vellos gruesos como cables.

"¿Este?" "Sí, ése" –dice el niño, y envuelven al barco y a Jacques en un papel que la fina llovizna de afuera cubre de densas man-

[20] Sigmund Freud, "Lo siniestro", *Obras completas*, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

chas húmedas. El agua chorrea en la vidriera y adentro de la tienda la penumbra cierra el espacio vacío con su helado silencio.[21]

Después de *Divertimentos*, Eliseo Diego publica en 1949 su primer volumen de poesía, *En la Calzada de Jesús del Monte*, libro decisivo de su trayectoria poética, compuesto de poemas escritos varios años antes. Este libro, alabado por Lezama y glosado por Cintio Vitier, que sitúa a Eliseo Diego en sitio prominente entre los escritores del grupo Orígenes, representa la cumbre del esfuerzo de este autor por acercarse, con sus propios –y, diría él, pobres– medios y desde una perspectiva estética muy diferente, a esa "rauda cetrería de metáforas" a que ya aludimos, expresión con que calificó el padre Angel Gaztelu el largo poema de Lezama que marcó un hito en la poesía cubana: *Muerte de Narciso*, aparecido en el segundo número de la revista *Verbum*, una de las llamadas revistas preorigenistas, en 1937. Si Lezama, en el primer verso de ese poema ("Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo") se transportaba al mítico pasado de la estirpe humana y abría la otra escena del orden simbólico, Eliseo, desde el primer verso de su *Calzada* ("En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte, donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo") sacaba del anonimato a la modesta vía habanera que le servía cotidianamente de trampolín para saltar al paraíso perdido de la infancia y de la historia de sus antepasados, edén localizado en un pueblo de las afueras de la ciudad, y se situaba en un no-tiempo compuesto de un pasado sobredeterminado por el *plus* de la memoria. En esta obra, en la que no nos detendremos por no ser muy representativa de las formas breves, predomina, enmarcado entre cortos trozos de prosa poética que separan sus distintas partes –siempre esa estrecha convivencia– el versículo ancho y despacioso, vehículo de una realidad que, según Cintio Vitier, "adquiere otro cuerpo más espeso e imponente, una profunda enormidad que (...) viene del henchimiento de las cosas sumergidas en la sustancia fabuladora de la memoria (...). No es la memoria añorante, sino la que nos pone en contacto con el exceso que había en la oscura esperanza recordada, o más bien superpuesta al presente, saturándolo. Las formas saturadas de esa anhelante noche de la memoria ganan la pesadumbre de otra materia, donde la pérdida se levanta como asombrosa edificación inesperada" que es, concluye Vitier, "lo que va a predominar después en su obra"[22]. A esta evolución temática corresponderá, en términos generales, una evolución genérica hacia formas más breves, una decantación de la materia poética que se libera de epítetos y complementos que la recargaban y se va aligerando progresivamente. En efecto, incluso en *La Calzada*, la sección V, exceptuado el primer poema, consta de una serie de poemas breves –en su mayoría sonetos o formas aun más cortas– que prefiguran ya el tono y algunas de las formas poéticas que

---

[21] Eliseo Diego, *Divertimentos*, pág. 29.
[22] Cintio Vitier, op. cit., págs. 42-46.

encontraremos con mayor frecuencia en poemarios posteriores como *Por los extraños pueblos* (1958) y *El oscuro esplendor* (1966).

En el primero de estos libros, Eliseo Diego todavía incluye algunos poemas más extensos al estilo de los de *La Calzada*, pero a menudo esos poemas largos se desgranan en fragmentos que se suceden en forma numerada; otros poemas son largas pero delgadas tiras de versos cortos, sobre todo de cinco y siete sílabas, a veces rimados (como *Las quintas*, *Patio del fondo*, *El monumento*) y a veces no (*La riqueza*, *Las ropas*), textos en los que sopla ya un aire de ligereza y parquedad. Pero lo que es más importante, entre esos textos más largos se intercala mayoritariamente toda una gama de formas breves de diversa índole, desde el soneto endecasílabo y poemas más cortos de estrofa y verso libres, hasta la décima, formada por 10 versos octosílabos con rima abbaaccdcc, estrofa criolla por excelencia que constituye la base de toda la poesía popular cubana. He aquí, por ejemplo, una de estas décimas de *Por los extraños pueblos*:

LA TAZA

He olvidado la sorpresa
de las flores amarillas
en tu mantel, y las sillas
adornadas de pobreza.

Mas la porcelana espesa
de la taza que me diste,
como palabra me asiste
que de repente deslumbra
con su revés. Y me alumbra
los años su nieve triste.[23]

El oscuro esplendor, publicado en 1966, es ya un libro integrado totalmente por poemas cortos, de los cuales la mitad aproximadamente pueden considerarse microtextos poéticos, compuestos por un número muy limitado de versos dispersos en el espacio de la página. Es notable en los poemas de este libro la importancia cada vez mayor de los blancos en la página, espacios que van a ser el vector material, significante, fundamental de las formas poéticas breves en la obra de Eliseo Diego, es decir, el vector del silencio. Los blancos o silencios marcan las pausas, el *tempo*, del poema y a su vez constituyen la estela imperceptible de lo no dicho, esa "historia no dicha" de que hablaba Paz, que ha pasado a ser para Eliseo la parte esencial del poema, que él mismo definía, recordémoslo, como aquel "todo viviente (...) cuya expresión consiste, justamente, en su ser tácito", subrayando "la importancia de la disposición de los versos en la página, ya que (...) los espacios en blanco significan tanto para mí como

[23] Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, La Habana, UNEAC, 1973, pág. 149.

las propias palabras"[24]. El profesor Alain Sicard, en su esclarecedor artículo "En un roce inocente de la luz (Para una poética de Eliseo Diego)", publicado en la revista *Casa de las Américas* en 1985, ya había señalado, con respecto a poemas de *La Calzada* y de otro volumen de poesía posterior titulado *Los días de tu vida*, la relación de reversibilidad existente en esta poesía entre presencia y ausencia, luz y penumbra, y palabra y silencio[25]. En un pequeño poema de *El oscuro esplendor*, *La espada*, el enunciado mismo contiene toda una poética de lo que podríamos llamar la ascesis de la forma, una síntesis de esa tendencia general de la escritura de Eliseo Diego a desembarazar el texto de elementos superfluos y de imágenes sobrecargadas hasta lograr, por ejemplo, una adjetivación más sobria o incluso inexistente en uno que otro caso, como veremos. He aquí este poema, *La espada*:

LA ESPADA

¿Qué importa más
que la liviana y regia luna?

¿Y que el absorto,
el alto, el ciego mar?

Una concha quizás,
alguna rama
cuyo revés oscuro ha despertado
en tu mano de niño, suplicante.[26]

Un par de páginas después, en el mismo poemario, figura *Tesoros*, tal vez el poema más breve de Eliseo Diego, cuyo título se contrapone a la aparente "pobreza" de la materia poética, pero se justifica plenamente si "atendemos en toda su pureza"[27] –como él mismo nos pide– a los secretos del significante: al perfecto equilibrio del ritmo, a la armonía de aliteraciones y acentos, a la elocuente ausencia de adjetivos, a la esplendente desnudez del acto de nombrar subrayada por el artículo indefinido y, por último, a la muda presencia de esos simples objetos atesorados y a la vez perdidos para siempre:

---

[24] Eliseo Diego, "A través de mi espejo", págs. 388, 390.

[25] Alain Sicard, "En un roce inocente de la luz (Para una poética de Eliseo Diego)", en *Acerca de Eliseo Diego*, págs. 235-248.

[26] Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, pág. 308.

[27] Eliseo Diego, prólogo a *Por los extraños pueblos*, en *Acerca de Eliseo Diego*, pág. 92.

TESOROS

Un laúd, un bastón,
unas monedas,
un ánfora, un abrigo,

una espada, un baúl,
unas hebillas,
un caracol, un lienzo,
una pelota.[28]

Una vez más, las palabras de Octavio Paz arrojan luz sobre un poema como este, en el que el despojamiento de todo lo circunstancial es absoluto: no hay "cuento" ni apenas "canto", puesto que se pierde la noción de tiempo y de sujeto, y sólo los entes brillan estáticos en su focalizado ser. Dice Paz en el artículo antes citado: "En el poema corto no hay desarrollo; el fin y el principio se confunden. (...) En los poemas largos, el tiempo fluye y se hace visible, mientras que en los cortos se anula. El poema corto tiende a ser intemporal; es un instante y, como todos los instantes, no tiene hora fija: pasa en cualquier tiempo. Y más: es todos los tiempos. Por su misma brevedad se confunde con la poesía anónima: apenas si tienen autor o, más bien, su autor es un yo sin nombre y desprovisto de señas personales; es una presencia pura ante un presente irrevocable."[29]

Después de *La Calzada*, Eliseo Diego trabaja paralelamente durante varios años en estos libros de poesía que acabamos de analizar brevemente, y en otro de poemas en prosa, *Versiones*, poemarios que se recogen en la antología de 1973, *Nombrar las cosas*, que incluye *La Calzada*, *Por los extraños pueblos*, *El oscuro esplendor* y *Versiones*, además de algunos poemas entonces inéditos que pasarán a integrar libros posteriores.

Con *Versiones*, publicado en 1970 pero integrado por textos escritos a partir de 1948, algunos de los cuales aparecieron en *Orígenes* por esos años, Eliseo Diego da un salto considerable de los divertimentos, por un lado, y de *La Calzada*, por otro, hacia la forma más breve y apretada del poema en prosa. Estos textos acusan las dos tendencias que ya hemos encontrado –y seguiremos encontrando– alternada o simultáneamente en toda la obra: unos constituyen una "simiente poética" propiamente tal, es decir, los poemas en prosa que contienen una imagen poética desarrollada mediante figuras y procedimientos retóricos como la metáfora, la metonimia, la elipsis, el oxímoron, la aliteración, estructuras rítmicas, etc., y otros, de corte más narrativo o dramático, conforman la simiente –en este caso también poética– de un micro-relato (como *Un buen trabajo*, *La penumbra*, *La estancia*, *La coci-*

---

[28] Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, pág. 310.
[29] Octavio Paz, op. cit.

na) o de un microcuento (como *Es un desconocido*), según predomine la diégesis o se combinen en mayor o menor medida los elementos narrativos y dramáticos, por ejemplo, discurso indirecto y diálogo; estos últimos textos de *Versiones* –las simientes de micro-relatos o de microcuentos– son los que más se aproximan, estilísticamente, a los anteriores divertimentos, aunque en la forma más concisa y pulida del poema en prosa. Como ejemplo del primer tipo de poema en prosa de *Versiones*, citaremos *Sus sedas, sus brocados*:

SUS SEDAS, SUS BROCADOS

Saca sus sedas, sus brocados enormes, sus oscuras felpas de abismo.
Saca sus copas labradas, sus tenedores de plata espesa, sus candelabros de trama dura,
Por fin la muerte, con una sonrisa vaga, hace caer, interminable, la cascadita de monedas de oro.[30]

Entre los procedimientos retóricos conviene resaltar aquí las aliteraciones, sobre todo en *s*; las constantes metonimias de la muerte ("sus sedas, sus brocados", etc.) y su opulenta encarnación en materias y objetos preciosos: es decir, por un lado la desnudez, y por otro todo el aparato de la muerte, a la vez el vacío y el horror del vacío; además, la sugerencia auditiva del rumor de la muerte en el significante, que va *in crescendo*: del suave crujir de sedas y brocados –íntimo rumor de faldas maternas, de interiores mullidos– al tintineo de copas y el ruido metálico de tenedores y candelabros. Por otra parte, la adjetivación aplicada a esos objetos ("enorme", "oscuras", "labradas", "espesa", "dura") contrasta con el diminutivo "cascadita" y la aparente insignificancia de las monedas sueltas, esa imagen final de la muerte con su señal "vaga" e "interminable". Mucho más podría decirse sobre este poema tan breve, en particular sobre su cuidadosa estructura rítmica, entre otros elementos significantes. Pero pasemos al segundo tipo de poema en prosa que encontramos en este libro, por ejemplo, *Es un desconocido:*

ES UN DESCONOCIDO

Es un desconocido quien pregunta por la casa.

"¡Ah, sí, –decimos–, cómo no!"

El desconocido insiste cortésmente.

"¡Ah, sí, –decimos–, no faltaba más!"

---

[30] Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, pág. 219.

Y el desconocido se inclina con cierta tristeza grave.

Y al irse nos irrita, sin entenderlo, que nos dé esta pena su gastada espalda.[31]

Con respecto a este poema sólo pondremos de relieve la existencia de un personaje –el desconocido– frente al hablante poético (ese "nosotros" implícito), con el cual se entabla una especie de diálogo reproducido en discuso directo e indirecto. En lugar de un vasto despliegue de la clase de procedimientos retóricos que observamos en el poema anterior –que aquí se limitan a ciertas repeticiones y estructuras simétricas, y a la decantación de las pausas–, en vez del desarrollo de una imagen poética, este es un poema en prosa en el que se insinúa una posible situación dramática mediante el tono llano y casi coloquial del relato.

Dice el crítico Francisco de Oraá, refiriéndose a esas "novedosas formas que ciñen los poemas en prosa de *Versiones*", que en este libro Eliseo Diego invierte "el tránsito del verso a la prosa llevado a cabo por Rimbaud en un acercamiento, de la aridez prósica, a las armonías de la estrofa mediante estructuras rítmicas"[32]. Cabe recordar aquí que *Orígenes*, en su número 35, de 1954, había publicado la traducción de las *Iluminaciones* de Rimbaud por Cintio Vitier y que, dos años antes, el propio Vitier había traducido *Un golpe de dados* de Mallarmé para la revista, en la que también habían aparecido por esos años traducciones de poemas en prosa de René Char por José Rodríguez Feo. Ya en 1946 se habían publicado allí, en traducción, prosas poéticas breves de Henri Michaux (de *En el país de la magia*). Evidentemente, toda revista literaria de por sí es un vehículo propicio para las formas breves y *Orígenes* no fue una excepción; antes por el contrario, difundió una gran variedad de textos breves de estos y otros autores cubanos y extranjeros.

En sus obras posteriores, Eliseo Diego sigue perfeccionando la forma breve para desarrollar sus temas habituales, que se repiten en todos sus libros –a veces incluso con el mismo título (tal es el caso de *El espejo*, *Las nubes*, *La luna*, *Las familias*, *Los Domingos*, etc.)– en forma de variaciones procedentes de una misma "simiente poética". En su último libro de prosas cortas, de 1989, titulado *Libro de quizás y de quién sabe*, caracterizado en la portada, sin embargo, como "poesía", Eliseo Diego intenta una vez más "ordenar [las palabras] de tal modo que atrapen siquiera un vislumbre de la cegadora realidad en torno nuestro, cuya magia va más allá de cualquier hechizo de la fantasía", propósito no muy distinto, en el fondo, del que se propuso en *Divertimentos*, aunque, en general, con menos insistencia en lo perturbador y una mayor variedad de temáticas, incluidos un gran número de elementos intertextuales. Dice Eliseo también en el

---

[31] Ibid., pág. 218.

[32] F. de Oraá, "Addenda al prólogo de *Nombrar las cosas*", en *Acerca de Eliseo Diego*, págs. 97-8.

prólogo de este libro: "Se hallarán aquí atisbos del oficio de escribir, así como esbozos de experiencias, cosas, criaturas que habrían podido transmutarse en poemas (...). Soy tan olvidadizo como distraído, pero no hasta el punto de no percatarme de que muchos temas, y aun las formas de expresarlos, se repiten con irritante frecuencia. Pero me faltan tiempo y ánimo para fundir en un solo texto los fragmentos que nacieron con vocación de tales. Lo que tiene para mí la ventaja de que, no importa por dónde el lector abra el cuaderno, va a encontrarse con alguna de mis obsesiones favoritas"[33]. Este libro presenta todos los grados de imbricación poesía-prosa: algunos textos son pequeños poemas en prosa (como *Al oído del alma*, *La casita del perro*, *El tiempo y su paso*, *Donde el paraíso es un lugar*); otros son microtextos de prosa poética (como *Jardines y esfinge*, *A una niña*); otros son tardíos divertimentos con su carga *unheimlich* (como *El sótano*, *Invitados*, *Una visita inesperada*); algunos son micro-relatos (como *La conversación interrumpida*); y por último otros constituyen ínfimos comentarios sobre la vida y la muerte (como *Fantasmagorías*, *¿Real, imaginario?*, *El esplendor de lo útil*) e incluso textos breves y no tan breves de poética (*Cómo tener y no tener una alondra*) o de crítica literaria sobre autores como San Juan de la Cruz (*Los dos extremos del eje*), Dickens (*Acerca de un mundo que está ahí*), Hans Christian Andersen (*Cacerolas, herramientas, lejanía*), el Arcipreste de Hita (*Sobre el Arcipreste y el cuervo*), Rubén Darío (*Dónde estar vivo*), entre otros.

Eliseo Diego remedó en las formas breves –esos "diminutos fuegos vagabundos", como las llama Paz[34]– la inexorable fugacidad de la vida y el carácter fragmentario de la memoria. En definitiva, más que éstos y sus otros temas –la infancia, los antepasados, la ciudad y las cosas familiares–, es el revés de todo eso –el olvido y la pérdida, la muerte y su silencio final– lo que constituye el motor fundamental de su poesía. Para finalizar, he aquí un minitexto de este último libro, en el que –con suave ironía de corte anglosajón– el propio autor es víctima de la turbación que él mismo suele provocar en sus lectores: *Fantasmagorías*:

FANTASMAGORIAS

Desde muy joven –lo confieso– me han gustado los fantasmas. Me apasionaban las historias de sus desventuras.

Hoy –lo confieso–, aproximándose la hora de convertirme en uno, ya no me gustan tanto.[35]

Buena suerte en tu nueva vida, Eliseo, y gracias.

---

[33] Eliseo Diego, "Aviso al incauto lector", *Libro de quizás y de quién sabe*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989, págs. 5-6.
[34] Octavio Paz, op. cit.
[35] Eliseo Diego, *Libro de quizás y de quién sabe*, pág. 32.

ISMAELILLO: PALABRA, REPRESENTACIÓN, TEXTO[1]

De la producción poética de Martí, *Ismaelillo*[2] es el libro señalado repetidamente como el texto iniciador del modernismo latinoamericano por su novedoso tono suelto y antirretórico, sumado a su innegable virtuosismo estilístico que incorpora en el verso los cromatismos parnasianos y las sonoridades y sinestesias simbolistas a la vez que conserva toda la fuerza emotiva y vehemente de un romanticismo nutrido del culto a la naturaleza y de los ideales revolucionarios y reivindica los aportes de la poesía hispánica medieval y del Siglo de Oro.

Las apreciaciones sobre este libro son múltiples y variadas. Cintio Vitier lo describe como "libro solar" de gran originalidad con el que Martí "acomete él solo la renovación de la poesía con profunda raíz hispánica"[3]. Si bien, por su parte, Darío lo había saludado como "devocionario lírico, un Arte de ser Padre, llenos de gracias sentimentales y de juegos poéticos"[4], Ivan Schulman lo considera más bien "un viaje –en su sentido raigal de experiencia, vivencia– hacia el mundo lúgubre de la vida moderna", una de las "expresiones de lucha y de conflicto" en la poesía martiana y no sólo representante de su "modalidad apacible y sosegada"; y, frente al calificativo de Vitier, dice que en este libro "no es la visión solar la que preside, sino el terror del padre ante la vida". Observa asimismo la confluencia y el trastoca-

---

[1] Ponencia leída en las Jornadas de estudio sobre "Aspectos de la poesía modernista hispanoamericana: Rubén Darío - Leopoldo Lugones - José Martí", CRICCAL-CELCIRP, Universidad de París III, 3 y 4 de febrero de 1995.

[2] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Eds. Cátedra, 1992.

[3] Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1972, pág. 235.

[4] Rubén Darío, "José Martí, poeta, I, II, III, IV", en *Antología crítica de José Martí*, ed. de Manuel Pedro González, México, Cultura, 1960, pág. 272.

miento de lo onírico y lo real y señala una vena simbolista, conforme a la cual el poeta asume el papel de *rêveur* que, "en trance de inspiración, penetra incógnitas esferas ontológicas y revela verdades sibilinas"[5]. José Olivio Jiménez, por su parte, si bien concuerda con Vitier en cuanto al carácter luminoso y optimista que destila en este libro la inspiración en el hijo como promesa de futuro, nos da una estimación de su recepción cuando dice que "aun bajo el entramado frescor y ternura de su *Ismaelillo*, es la experiencia de lo fragmentado y roto del caos y el azar con que la vida de continuo se nos ofrece, aquello que con mayor turbación y urgencia enfrentará el lector"[6]. Además, Jiménez descubre en las visiones de *Ismaelillo* lo que denomina "un expresionismo *dulce*", una de las formas del expresionismo que caracterizó al modernismo, presente, a su modo de ver, no sólo en Martí, sino también en Gutiérrez Nájera[7]. La mayoría de los críticos, desde luego, no ha dejado de señalar asimismo la calidad visionaria, la complejidad sintáctica, la presencia de neologismos, la fuerte plasticidad y sonoridad vibrante de estos textos. Sin embargo, el *Ismaelillo* se ha leído generalmente desde su perspectiva temática referencial, centrada en el hijo, en el amor y el gozo paternos y en las visiones e imágenes que éstos suscitan. Esta lectura, legítima por cierto e inevitable por la fuerza misma de la expresión, puede ser complementada con otra lectura que trate de desentrañar las huellas de la escritura en el texto, así como de los supuestos o las contradicciones que asistieron a su producción. En este sentido, en su calidad de libro inaugural que abre el campo de lo que Martí reconoció como su producción poética válida (aunque sabemos que no es menos válida y rica su poesía anterior), el *Ismaelillo* es una fuente de interesantes pistas sobre la práctica escritural martiana, práctica que suele estar ocultada o disimulada bajo otras capas textuales. Es la lectura que trataremos de sugerir más adelante en un breve comentario de textos de este libro, tras señalar algunas cuestiones previas relacionadas con la concepción martiana de la práctica y el lenguaje poéticos.

Palabra: lenguaje natural; sinceridad; inspiración.

Para Martí, la palabra es, ante todo, eminentemente oral. Incluso la palabra poética la concibe siempre como humanizada por la voz. Si bien es posible que sus impresionantes dotes y experiencia oratorias hayan influido en esta tendencia suya, se trata más bien de una concepción íntimamente ligada a su visión del mundo y del hombre, basada en la primacía del *logos* como presencia, como desvelamiento y despliegue del ser. Su valoración instintiva

---

[5] Ivan Schulman, Introducción a la edición de *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Eds. Cátedra, 1992, págs. 36, 37, 34, 31.

[6] José Olivio Jiménez, *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pág. 175.

[7] Ibid., pág. 231.

de la palabra habitada por la voz es superior a la de la palabra escrita y así lo expresa en una de sus crónicas, hacia 1880, cuando escribe que George William Curtis "habla oro fino y escribe plata pura"[8], y sabemos, gracias al detallado estudio de Manuel Pedro González, que el oro es sinónimo en la imaginería de Martí de lo más noble y valioso. Asigna un valor evidente a la escritura, pero ésta no deja de ocupar un segundo lugar con respecto a la voz, al habla. La literatura, pese a que por fuerza debe pasar por la letra escrita, la concibe como lectura en alta voz, y por ello expresa la carencia y la necesidad, en nuestra lengua, de lo que llama "un acento de lectura o de sentido"[9]. Refiriéndose a la escritura, señala: "El arte de escribir ¿no es reducir? La verba mata sin duda la elocuencia. Hay tanto que decir, que ha de decirse en el menor número de palabras posible: eso sí, que cada palabra lleve ala y color"[10]; y en el ensayo sobre Julián del Casal, refiriéndose a la poesía, advierte: "No se ha de decir lo raro sino el instante raro de la emoción noble y graciosa"[11]. Cintio Vitier, refiriéndose al yo poético de Martí en los *Versos libres*, señala que no es un yo únicamente leíble o recitable como el de Bécquer, sino un yo cantado, que irrumpe como apoyándose en un rasgueo de la guitarra (...); su acento sentencioso y su apertura de un ruedo preparan un espacio para el que va a cantar...."[12] En el prólogo a los *Versos libres*, contemporáneos de *Ismaelillo*, Martí propone un verso "vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava"[13] y resume significativamente esta tendencia en una carta a su amigo Manuel Mercado cuando observa: "Y escribir parece ficción. Sólo el hablar es natural"[14]. Comentando esta cita, Cintio Vitier señala que en "esa contradicción entre la largueza del habla y la artesanía de la escritura, la misma contradicción que hay entre Santa Teresa y Gracián, se sitúa precisamente el estilo de Martí"[15]. En efecto, se trata de una contradicción íntimamente sentida por Martí, escindido en su actitud frente a la escritura en ese "entre", esa grieta, que acertadamente pone de relieve Vitier. El espacio de la escritura es subsumido bajo un espacio sonoro, oral, en el que el sujeto poético se constituye, según Vitier, "en el sentido último de la voz que lo sostiene"[16]. Este anclaje de la escritura en la voz humana que la canaliza parece ser para Martí lo que da fundamento y autenticidad a la palabra poética, y la sinceridad uno de los requisitos de la poesía en general y de su propia expresión poética.

En el prólogo a los *Versos libres* escribe Martí: "Tajos son éstos de mis propias entrañas" salidos "como las lágrimas salen de los ojos y la sangre

---

[8] José Martí, *Obras completas*, La Habana, Ed. Lex, I, 1946, pág. 1167.
[9] José Martí, *Obras completas*, La Habana, Ed. Trópico, LXIV, 1936, pág. 44.
[10] Ibid., XXXIV, pág. 45.
[11] José Martí, *Obras escogidas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1992, III, pág. 285.
[12] Ibid., pág. 251.
[13] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, pág. 95.
[14] José Martí, citado por Cintio Vitier, op. cit., pág. 233.
[15] Cintio Vitier, op.cit., pág. 233.
[16] Ibid., pág. 251.

sale a borbotones de la herida". Y más adelante, "Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal"[17]. Y en el prólogo a *Ismaelillo* asegura al hijo, a quien van dedicados sus versos: "Esos riachuelos han pasado por mi corazón."[18] Efectivamente, el centro de Martí, como lo ha reiterado Vitier, es el corazón; cabe precisar, sin embargo, que si bien las entrañas son la fuente de donde mana la poesía, son asimismo el lugar del cuerpo que se sacrifica a la escritura y se ofrenda al otro –al tú poético y al lector– como garantía de autenticidad y don existencial, legado: "Lleguen al tuyo" dice al hijo a continuación en ese mismo prólogo. Martí lleva a su poesía la experiencia en sus dimensiones axiológica (*ethos*) y trágica (*pathos*), dimensiones del ser que se conjugan en el destino trascendental del hombre. En ese texto fundamental para entender su concepción del mundo y del arte, el "Prólogo" al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, de 1882 al igual que *Ismaelillo*, escribe Martí: "Ni épicos ni líricos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio como si fuera su propio ser el asunto de cuya existencia no tuviera duda, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo."[19] En esta dimensión oral que hemos comentado, entonces, la palabra poética es voz habitada que se "saca" de las entrañas, del corazón, y que se ofrece en futuridad al otro. En el plano de la escritura, como veremos, esto equivaldrá a desentrañar de la opacidad, de la diseminación de significantes, las huellas del proceso de producción del texto.

Por otra parte, además de regirse por un requisito de sinceridad, la poesía ha de brotar de la inspiración, y la principal fuente de ésta es la naturaleza, en su sentido más amplio posible, es decir, la creación en su conjunto. Escribe Martí, "para hacer poesia hermosa no hay como volver los ojos fuera: a la Naturaleza; y dentro: al alma"[20]. Estos dos elementos, sinceridad e inspiración, conforman la poética "natural" de Martí y, en definitiva, una filosofía natural trascendente en la que se basan asimismo su moral y su estética. En su ensayo sobre Emerson, a quien tanto debe en lo que respecta a esa veneración de la naturaleza, observa: "La naturaleza inspira, cura, consuela, fortalece y prepara para la virtud al hombre. Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en la última relación con la naturaleza."[21] Esa última relación con la naturaleza es la muerte, en la que el hombre accederá a lo invisible. En vida, sin embargo, para el poeta, el dictado de la inspiración será copiar a

---

[17] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, págs. 95-96.
[18] Ibid., pág. 65.
[19] José Martí, citado por Cintio Vitier en "En la mina martiana", prólogo a Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Ed. Gredos, 1974, pág. 18.
[20] José Martí, *Obras completas*, Ed. Trópico, XIX, pág. 76.
[21] José Martí, *Obras escogidas*, I, pág. 310.

través de los ojos del alma o del órgano físico de la vista, reproducir la emoción o la idea (desde dentro) o la sensación (desde fuera) sinceramente, es decir, fiel a como sale de su interioridad o a como su interioridad recibe lo externo a ella, sin "zurcir" o "recalentar" la materia poética. Martí opone esta poética natural a lo que llama "poesía cerebral", la poesía sin alma, impasible, trabajada como significante puro, cuyo exponente máximo encuentra en la poesía parnasiana, que a pesar de todo admiraba por su plasticidad escultórica.

La poética martiana supone asimismo una exacta adecuación de la forma al contenido. Señala al respecto en el prólogo a los *Versos libres*: "Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones (...). Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisionomía, cada inspiración trae su lenguaje." Y más adelante en el mismo prólogo: "Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente (...). No zurcí de éste y aquél, sino sajé en mí mismo."[22] Y en el primer poema de *Flores del destierro* postula "Contra el verso retórico y ornado/el verso natural."[23] Martí se enfrentó con una contradicción a este respecto precisamente en la composición del *Ismaelillo*, como lo ha señalado Manuel Pedro González citando una carta del poeta en la que escribe: "...las ideas sobre mi hijo salían de mis labios en versos graves, de otro género distinto, acordes a la situación de mi espíritu, mas no en acuerdo con la necesidad artística que, por haber tomado diversas ideas semejante forma, pensé dar a la obrilla".[24] Esas palabras de Martí, por una parte, ponen de relieve en forma elocuente la resistencia de esa "inspiración" respecto de la intención consciente del autor y, por otra, refuerzan lo que hemos señalado anteriormente sobre su tendencia a disfrazar la escritura de oralidad ("las ideas sobre mi hijo salían de mis labios en versos graves..."), todo lo cual nos remite a su concepción de una poética y un verso naturales expresados en un lenguaje natural que es voz de la inspiración procedente del corazón o de la percepción sensible y que por ello garantiza la autenticidad y la transparencia del texto resultante. Sin embargo, el lenguaje poético, por su misma literariedad, dista de ser un lenguaje natural eminentemente oral y esencialmente transparente; está mediatizado por la diseminación y el diferimiento que le son constitutivos, así como, en un segundo grado, por los procedimientos retóricos que el propio Martí emplea con maestría en sus textos –metáfora, metonimia, hipérbaton, polisíndeton, etc.–, los cuales tienen por objeto desplazar constantemente la significación poniendo de relieve el carácter significante del lenguaje como huella material de una pluralidad semántica virtual e indecidible en el sentido de que no es posible derivar de ella una verdad unívoca.

---

[22] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, pág. 95.
[23] José Martí, *Poesías*, Barcelona, Ed. Vosgos, pág. 128.
[24] José Martí, citado en Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, pág. 192.

Representación: visión y dialéctica presencia-ausencia.

Por otra parte, y paralelamente a esa tendencia a potenciar el carácter oral de la palabra poética que hemos comentado, comprobamos una segunda tendencia de Martí a concebir y describir la producción del texto literario en términos visuales y pictóricos, opacando una vez más la especificidad misma de la escritura bajo un aspecto que no le es consustancial. También aquí se trata de lograr una reproducción mimética de las imágenes que asaltan a su espíritu, avalando de nuevo con ello la transparencia y veracidad que el lenguaje literario precisamente niega. Dice Martí al respecto: "Necesito ver lo que he de escribir. (...) Hay algo de plástico en el lenguaje, y tiene él su forma escultórica y su color, que sólo se perciben viendo en él mucho."[25] En el prólogo a *Ismaelillo* asegura: "Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. (...) Cuando he cesado de verte en una forma he cesado de pintarte."[26] Y en el prólogo a los *Versos libres* añade: "Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos."[27] En esta última cita es verdaderamente curiosa la sobredeterminación de este aspecto de la poética martiana que comentamos. No sólo el acto de escribir queda de partida relegado por el acto de pintar, sino que además el poeta renuncia cabalmente a escribir todo lo que escape a su visión. Los estudiosos de la obra martiana no han dejado de notar esta tendencia singular. Fina García Marruz observa que siempre hay "una preeminencia de lo plástico sobre lo discursivo"[28]. José Olivio Jiménez señala "la urgencia [de Martí] de ver primero lo que va a expresar"[29]; por su parte, Ivan Schulman observa que "los estados visionarios martianos están edificados sobre una base moral, sobre un mundo en el que el ser humano es susceptible de constante metamorfosis" y pone de relieve "la esencial dualidad de la visión del poeta", añadiendo que "en un esquema bipartito, el espacio idealista no representa un escapismo sino más bien un anhelo de empirismo moral. (...) Estos versos ilustran la unicidad del pensamiento y de la moral martianos –unicidad compuesta de antagonismos armonizados...."[30]

Una de estas esenciales dualidades, relacionada con esas tendencias que venimos subrayando a concebir el acto de creación poética ante todo como función del habla y de la visión, y sólo a posteriori, secundariamente, de la escritura, es la dualidad presencia-ausencia, que domina gran parte de la poesía de Martí y en particular *Ismaelillo*, libro presidido por la ausencia radical del tú al que se dirige el sujeto poético, la cual, según

---

[25] José Martí, *Obras completas*, Ed. Trópico, LXIV, pág. 195.
[26] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, pág. 65..
[27] Ibid., págs. 95-96.
[28] Fina García Marruz, "La prosa poemática de Martí", en *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí. 1969, pág. 217.
[29] José Olivio Jiménez, op. cit., pág. 247 (nota 5).
[30] Ivan A. Schulman, Introducción a *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, pág. 43.

Schulman, sería "aquella parte de su ser ausente y querido: el hijo. Nombrarlo es invocar su presencia: en sueños, viajes, visiones." Schulman señala asimismo "la insistencia del poeta/hablante sobre la realidad de la figura del hijo."[31] En efecto, en el poema *Hijo del alma*, de *Ismaelillo*, el sujeto lírico llega a creer que su fantasía es real, que la ausencia es presencia: "Me hablan de que estás lejos:/¡Locuras me hablan!/Ellos tienen tu sombra;/¡Yo tengo tu alma!/Esas son cosas nuevas,/Mías y extrañas."[32] La ausencia se torna enigmáticamente en presencia poética que es "extraña". Y la realidad de la imagen del hijo, tan vehementemente reiterada, encubre una ausencia, una carencia fundamental que remeda la sustitución misma que opera el lenguaje, ya sea el lenguaje literario o el lenguaje del sueño, pues de fantasías y sueños allí se trata. Ambos espacios, el del sueño y el de la literariedad, se abren a una lógica distinta en la que presencia y ausencia se relativizan y pueden trastocarse o coexistir en forma de quiasmo o de oxímoron, o supeditarse a efectos de desplazamiento y condensación análogos a la metáfora y a la metonimia o sinécdoque. Sin embargo, en las afirmaciones de Martí sobre su ideario poético parece haber un punto ciego a este respecto, una reticencia a admitir la naturaleza propia del lenguaje literario, su negatividad esencial, y una voluntad de sobredeterminar el aspecto visual (y el oral, como hemos visto) de la creación poética en menoscabo de su aspecto escritural propiamente tal. ¿Y por qué esta reticencia respecto de la escritura? ¿Por qué se la trata como a una acción secundaria frente al habla y la representación visual?

Los postulados fundamentales de la filosofía occidental, en los que se basa la visión del mundo de Martí, actúan a la defensiva ante la potencial acción corrosiva de la escritura, como ha demostrado Jacques Derrida en *De la gramatología*. Según esa conceptualización, la voz funciona como metáfora de verdad y autenticidad, como soporte material de la palabra humana avalada por un sujeto trascendente que permite establecer una estrecha vinculación entre sonido y sentido, una inmediata realización del sentido que se ofrece a una comprensión perfecta y transparente. La escritura, medio despersonalizado en la medida en que se plasma en un texto que deja de pertenecer y que tal vez incluso nunca perteneció al sujeto, introduce un hiato, un diferimiento que socava esa inmediatez entre enunciación y comprensión y fomenta la inestabilidad del signo lingüístico. La escritura constituye, por tanto, una amenaza para la noción tradicional según la cual la verdad está asociada a la presencia efectiva del ser y al lenguaje "natural" en el que esa verdad se expresa.[33] Dice Derrida: "Cuando el habla fracasa en la protección de la presencia, la escritura se torna necesaria. Debe añadirse urgentemente al verbo. En este sentido no

---

[31] Ibid., págs. 39, 34.
[32] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, pág. 79.
[33] Cf. Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978; véase también Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres, Methuen, 1982, cap. 2.

es natural. Hace derivar en la representación y en la imaginación una presencia inmediata del pensamiento en el habla. (...) Es la adición de una técnica, es una suerte de astucia artificial y artificiosa para hacer presente el habla cuando, en verdad, está ausente. Es una violencia cometida contra el destino natural de la lengua."[34] Por otra parte, el énfasis en la preponderancia visual del acto de creación poética tiende a enmascarar la ausencia que suple la escritura y a mitigar esa visión escindida del universo que tan acertadamente ha estudiado Ivan Schulman en la obra de Martí al analizar lo que ha denominado su "metaforismo bipartito". Según ese concepto derrideano de la escritura como suplemento, "el signo, la imagen, la representación, que vienen a suplir la presencia ausente son ilusiones que hacen pasar una cosa por otra. (...) El goce de la cosa misma (en este caso la presencia real del hijo) está de este modo aquejado, en su acto y en su esencia, por la frustración. (...) El suplemento no tiene solamente el poder de procurar una presencia ausente a través de su imagen: (...) la mantiene a distancia y la domina. Pues esa presencia, a la vez, es deseada y temida."[35]

En efecto, hay pasajes en la obra de Martí que atestiguan su frustración por su situación existencial y su sentimiento de ambigüedad e incluso de culpabilidad con respecto a su quehacer de escritor. En el prólogo a *Ismaelillo* se declara "espantado de todo", y como consecuencia inmediata de ello "se refugia" en la creación de un edificio poético dedicado al hijo, es decir, en la escritura. En el prólogo a los *Versos libres*, tras una serie de denegaciones (es conocido el sentido de la denegación en la teoría freudiana y lacaniana), dice de sus versos: "Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre". Vemos aquí que en el nivel aparente del significado reitera el carácter sincero y antirretórico de su poesía, y al mismo tiempo, a nivel del significante, opone en un oxímoron dos cláusulas paralelas, separadas por una coma, la primera de las cuales queda anulada en su esencia por la segunda. Y a continuación pasa a caracterizar con insistencia inusitada esa actividad como "visión": "Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos". Acto seguido reivindica sus visiones a la vez que se culpabiliza por ellas: "–De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy responsable." Y por último: "Todo lo que han de decir, ya lo sé, y me lo tengo contestado. He querido ser leal, y si pequé, no me avergüenzo de haber pecado".[36] Es decir, se ve obligado, tal vez por esa frustración y ambigüedad en que está sumido y porque inconscientemente siente que en el fondo la escritura subvierte o al menos no patentiza su concepción trascendente del lenguaje, a transformar su escritura en visión para poder asumir sólo la copia y no el acto fundamental de escribir, que se le pre-

---

[34] Jacques Derrida, op. cit., págs. 184-185.
[35] Ibid., págs. 197-198.
[36] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, págs. 95-96.

senta como inquietante de alguna manera. Incluso no siempre está dispuesto a responsabilizarse de sus visiones, como en la carta a su amigo Diego Jugo Ramírez en que escribe, refiriéndose a *Ismaelillo*: "He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay aquí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones."[37] Una vez más, degrada el acto de escritura al nombrarlo ambiguamente ("poner en versos") y al expresarlo en forma negativa como resta, como reducción ("no he hecho más que"). Pero es precisamente esa degradación, ese rechazo, esas sobredeterminaciones las que nos indican el punto ciego, el factor que se revelaba problemático para Martí, concretamente su asunción de la escritura y de su vocación de escritor.

Sabemos además, gracias a varios estudiosos de su obra, que hacia 1882 Martí se sentía angustiado por el hecho de no haber encauzado cabalmente aún su otra gran vocación, la política y revolucionaria –que terminará sobreponiéndose a todo lo demás, aunque por suerte no logrará obliterar completamente su obra literaria. Juan Carlos Ghiano recoge el dato de que Martí, "preocupado por el temor de que se lo conociera por sus versos antes que por su obra a favor de Cuba, pide disculpas a algún corresponsal por haber permitido la edición del librito; a otro le explica la "forma humilde" que ha dado a aquel "tropel de mariposas" que le "andaban dando vueltas por la frente" "[38]. Por su parte, Manuel Pedro González señala que "el *Ismaelillo* circuló poco porque su autor no lo puso a la venta" y que lo conocieron sólo unos pocos escritores de la primera generación modernista como Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, Sanín Cano, Darío y tal vez alguno más.[39] José Olivio Jiménez resume la situación existencial de Martí en 1882 en "unos cuantos hechos fundamentales: destierro, lejanía dolorosa de la patria y del apoyo familiar (del hijo, sobre todo); ausencia todavía de la visión clara de su propio destino (...); conciencia penosa por ello mismo de su inutilidad moral, o sea, certeza de una vida sin fines, lo que para un defensor del sentido teleológico de la vida (frente al mecanicismo de su siglo) habría de ser una de sus angustias mayores. La suma de tantas negaciones ha de rendir un saldo natural de frustración", "desazón moral"[40] que Martí expresará en los *Versos libres*, contemporáneos de *Ismaelillo*, en particular en el poema *Hierro*: "Y mi virtud inútil, y las fuerzas/Que cual tropel famélico de hirsutas/Fieras saltan de

---

[37] José Martí, *Obras completas*, Ed. Lex, II, pág. 1336.
[38] Juan Carlos Ghiano, *José Martí*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 32.
[39] Manuel Pedro González, "José Martí, su circunstancia y su tiempo", en Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, op. cit., pág. 96.
[40] José Olivio Jiménez, op. cit., págs. 73, 68 (nota 31).

mí buscando empleo."[41] Esta idea no lo abandonará y la reiterará mucho más tarde, cuando ya ha decidido, como ha dicho Manuel Pedro González, "estragular al gran artista de la palabra que en él se dio"[42], en el prólogo a *Flores del destierro*, específicamente en relación con la escritura. Escribe allí: "Por qué las publico, no sé: tengo un miedo pueril de no publicarlas ahora. Yo desdeño todo lo mío: y a estos versos, atormentados y rebeldes, sombríos y querellosos, los mimo y los amo. Otras cosas podría hacer: acaso no las hago, no las intento acaso, robando horas al sueño, únicas horas mías, porque me parece la expresión la hembra del acto, y mientras hay que hacer, me parece la mera expresión indigno empleo de las fuerzas del hombre." Y más adelante en el mismo prólogo: "De estos tormentos nace, y con ellos se excusa, este libro de versos."[43] Aquí están resumidos los elementos contradictorios, señalados anteriormente, que conforman una constante en la poética martiana: escribir/no escribir, publicar/no publicar, hacer/no hacer por la escritura y por la patria, amar/desdeñar.

Texto.

No obstante, los textos mismos de Martí por momentos se imponen a esa voluntad encubridora de su actividad escritural y a ese afán denegador y justificador que hemos señalado y dejan traslucir la huella de la escritura, como podremos apreciar en el comentario de los poemas de *Ismaelillo*.

Príncipe enano, el poema que abre este volumen, puede leerse, en efecto, tal como señala Ivan Schulman, como una fiesta que el sujeto prepara para el hijo, en que la fiesta es la "senda" de la vida que a su vez es "cueva", "lóbrego antro", "sombra" y simboliza la pelea que a veces "cobra visos apocalípticos", como en *Tábanos fieros*.[44] Pero también, en su calidad de poema que abre formalmente el espacio de la poesía para su autor, con un título que podría constituir un oxímoron e incluso sugerir un disfraz o imagen carnavalesca –título en todo caso de una evidente plurivocidad, pues cada uno de los elementos que lo componen podría referirse a cualquiera de los sujetos perfilados en la ecuación poética singular que es el poema (el yo lírico y el tú)–, *Príncipe enano*[45] podría leerse como la fiesta de la escritura, y las variadas y recurrentes "visiones" que pululan en este poema, así como en los demás poemas del libro, podrían ser metáforas de las múltiples transformaciones y desplazamientos que opera el

---

[41] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, pág. 105.

[42] Manuel Pedro González, "Evolución de la estimativa martiana", en Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, op. cit., pág. 60.

[43] José Martí, *Poesías*, págs. 127-128.

[44] Ivan A. Schulman, Introducción a *Ismaelillo*..., pág. 37

[45] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, págs. 67-68.

lenguaje. Según esta otra posible lectura, la oposición se establecería entre esa fiesta en la que se despliega el libre juego de los significantes ("juegos poéticos" había dicho Darío) y la vida, en la que hay que dar explicaciones, garantizar –en vano– la transparencia, la utilidad, la sinceridad del lenguaje. Y el hijo sería precisamente el espacio de ausencia, la grieta o la carencia que hace posible la escritura y que ésta viene a suplir, así como el pretexto y el símbolo de esa libertad de creación que ella permite gracias a la ilimitada posibilidad combinatoria del signo lingüístico. Esa "cueva" por la que se invita a entrar al príncipe enano sería el espacio de opacidad y negatividad que representa la escritura, sombra que se ilumina y se matiza cuando la "imagen llega". Al fustigar la imaginación del sujeto poético, el príncipe enano quiere que "a luchar vuelva", es decir, produzca más versos, se adentre más en el espacio literario. En cambio, cuando quiere que "a vivir vuelva", el yo lírico le hace atravesar nuevamente la cueva de regreso hacia el exterior de ese espacio oscuro, donde le ofrece "la vida". Y el poema se cierra circularmente con una repetición de los dos primeros versos, de los cuales interesa señalar que la fiesta "se hace", lo que coloca al sujeto de esa acción –de la fiesta de la escritura– en la atopía de la construcción impersonal, que refleja la intersubjetividad e indecidibilidad de la práctica escritural. En el poema *Sueño despierto*[46] tenemos una vez más, por oposición a un espacio "natural", un espacio de significancia: el espacio de la fantasía, regido aquí por las leyes del "león pujante,/Monarca de mi pecho", es decir, las leyes del corazón, pero también del propio príncipe enano que, "montado alegremente" y "flotando" en forma de visión, es "corona" de ese "monarca" en la fiesta de la escritura. El poema *Brazos fragantes*[47] plantea, en forma de radical metonimia, la disyuntiva entre dos tipos de seducción –la física, de unos "brazos fragantes", y la "mística", de unos "brazos menudos": una virtualmente disponible, humana, como la vida, que se sacrifica para a través de esa pérdida acceder a la otra, que promete una ganancia espiritual, una creación, una elaboración significante: "¡Y yo doy los redondos/Brazos fragantes,/Por dos brazos menudos/Que halarme saben,/Y a mi pálido cuello/Recios colgarse,/Y de místicos lirios/Collar labrarme!/¡Lejos de mí por siempre,/Brazos fragantes!

En *Musa traviesa*[48] la fuente de inspiración pasa nuevamente por el cedazo del sueño y de la fantasía despierta para luego descender nada menos que al "papel amarillo", en el que el sujeto poético "cuenta el viaje". Al contarlo, es decir, al plasmarlo en la escritura, "le inunda/Un gozo grave" –el gozo de la creación poética– que le hace sentir "cual si en magno/Templo oficiase:" (...), "Cual si en mi hombro surgieran/Fuerzas de Atlante;/Cual si el sol en mi seno/La luz fraguase:/¡Y estallo, hiervo, vibro,/Alas me nacen!". Con la irrupción de la vida ("Luz, risas, aire") y de

---

[46] Ibid., pág. 69.
[47] Ibid., págs. 69-70.
[48] Ibid., págs. 71-76.

la "presencia" del motivo poético ("Por la puerta se ha entrado/Mi diablo ángel") –presencia, no lo olvidemos, que es "visión", fantasía, presencia ficticia– se cierra provisionalmente otra vez el espacio de la significancia ("¿Qué fue de aquellos sueños,/De mi viaje,/Del papel amarillo...?") pero en la descripción que sigue, como para desmontar la ilusión de la presencia que se "cuenta" en la "trama" del poema y demostrar que lo que figura a continuación es también, como lo anterior, escritura, texto, hay una verdadera proliferación de artificios verbales: arcaísmos (do, lópeos), palabras raras (carcax, sílex, ónice, que recuerdan inevitablemente el soneto "en x" de Mallarmé, inédito aún en 1882), formas pronominales enclíticas (átase, puéblase, cíñese, viénese), hipérbaton ("Aquella que me dieron/De oro brillante,/Pluma, a marcar nacida/Frentes infames", etc), entre otros. Y surgen entonces de súbito la duda y el sentimiento de culpa respecto de la escritura: "Venga, y por cauce nuevo/Mi vida lance,/Y a mis manos la vieja/Péñola arranque,/Y del vaso manchado/La tinta vacie!" Y el motivo poético del hijo se transforma traviesamente de nuevo, esta vez en conducto ("Vaso puro de nácar") a través del cual podría tal vez encaminar al sujeto lírico por la vía del sacrificio (de la escritura y de la vida), sacarlo de su actual estado de frágil "hueso pálido" (por no emprender definitivamente la senda del deber) y "rehacerlo" "vivo y durable", con lo cual se trastocarían los papeles de sujeto y objeto poéticos: "Hijo soy de mi hijo!/El me rehace!" Acto seguido, el sujeto propone otra alternativa –contradictoria–, la de trocar su vida por la del hijo para ahorrársela a éste: si en el primer caso el hijo se presenta como creador del sujeto lírico, dador de vida a un agonizante, a un "hueso pálido", en el segundo caso el yo se transforma en verdugo, segador de la vida del hijo para aplacar su propia angustia existencial. Pronto desistirá de esa idea en su ciclo frenético de metamorfosis y deseará que el hijo pueda también ver "En horas graves/Entrar el sol al alma/Y a los cristales!", gozo semejante al que sintió el sujeto poético al concluir el proceso de escritura y al "raro gozo" del poema *Sobre mi hombro*[49].

En *Mi reyecillo*[50] el sujeto plantea otra variante de esa disyuntiva, en este caso la de morir para dar vida a la imagen del hijo ausente, pero ante la virtual impureza de la imagen del hijo inserto en la realidad del mundo materialista, sustrae súbitamente esa posibilidad en favor de la muerte de ambos para la imagen, es decir para la escritura: "Muera al ponerte/En tierra vivo:–/Mas si amar piensas/El amarillo/Rey de los hombres,/¡Muere conmigo!/¿Vivir impuro?/¡No vivas, hijo!". En *Amor errante*[51] aflora toda la angustia y la insatisfacción que roen el ánimo de Martí por esta época y que se reflejan, por una parte, en la sintaxis y las transiciones tal vez un poco menos rigurosas de este texto (por ejemplo, versos 21 a 26; 30 a 38), y, por otra, en el estribillo "Por nadie puedo/Verter mi sangre" o en imá-

---

[49] Ibid., pág. 82.
[50] Ibid., págs. 76-77.
[51] Ibid., págs. 80-82.

genes como la de las "dos mejillas/Secas y exangües,/De un beso inmenso siempre voraces!", que recuerda la de "El paje es un esqueleto", de *Versos sencillos*, o la del "pálido ángel", que a su vez remite a la de "hueso pálido" y contrasta, al final del poema, con la figura de otro ángel, éste "Risueño y vivo". Opone aquí Martí el "confuso/Mundo fragante" –el mundo moderno que se le presenta como lleno de tentaciones materiales (recuérdese *Brazos fragantes*)– al "solemne silencio" en que "nacen/Flores eternas/Y colosales", es decir, poemas (piénsese en el título *Flores del destierro*). El poema *Sobre mi hombro* pone de manifiesto la alternancia visión-escritura, presencia-ausencia que comentamos más arriba: "Ved: sentado lo llevo/Sobre mi hombro:/Oculto va, y visible/Para mí solo!". El "beso invisible" del niño –de la imagen– procura al sujeto poético ese "raro gozo" al que ya aludimos y mitiga la "interna tormenta" y "las fieras penas" que encuentra "en medio del recio/Camino lóbrego".

Tábanos fieros[52] podría leerse como la pugna de las diversas fuerzas del mundo para afirmar su diferencia en esa infinita batalla de la significación por asentarse fugazmente en su deriva obligada de un significante a otro: "Cada cual con sus armas/Surja y batalle". O como el efecto del frenético advenimiento y la fuga veloz de las imágenes en el acto de creación poética, imágenes motivadas por la evocación del "caballero del aire", generador ausente de la cascada significante, y sentidas en el propio cuerpo del sujeto poético, que se transforma en superficie de escritura: "Venid, tábanos fieros/ (...) Y cual tigre a bisonte/Sítienme y sáltenme!" Y luego: "En los dos labios muérdeme:/Sécame: mánchame!" Y por último, aludiendo al ulterior destino de esa escritura como producto, poema, libro: "Y tú, moneda de oro,/Por todas partes!/De virtud mercaderes,/Mercadeadme!" Como imagen recurrente a lo largo del poema –lo que indica su importancia– tenemos: "hilos/Tenues de sangre/Por mi piel rueden leves/Cual rojos áspides". A la vez que abre el espacio de la creación poética, del vuelo de los significantes, la figura del hijo protege y cura al sujeto lírico de los posibles excesos derivados de la imaginación o de los vicios humanos: "No temo yo ni curo/De ejércitos pujantes,/Ni tentaciones sordas,/Ni vírgenes voraces!/El vuela en torno mío,/El gira, él para, él bate;/Aquí su escudo opone;/Allí su clava blande" (...) "Y echemos por la vía/Que va a ese arroyo amable,/Y con sus aguas frescas/Bañe mi hilo de sangre!/ Caballeruelo mío!/Batallador volante!".

Respecto de esta imagen de los hilos de sangre, Ottmar Ette, en su ensayo titulado "El cuerpo de la poesía", ha destacado una isotopía del cuerpo que recorre la poesía de Martí y que, a su parecer, está relacionada con el acto de escritura y con la proyección hacia el otro. El cuerpo del poeta está abierto por una herida sangrante, observa Ette, y en apoyo de esta hipótesis cita el poema *Crin hirsuta*, de *Versos libres*, en el que figuran los versos "–a la manera/Como cuando el puñal se hunde en el cuello/De la res, sube al cielo hilo de sangre:–/Sólo el amor engendra melodías". Se-

[52] Ibid., págs. 83-87.

gún este crítico, la sangre siempre está asociada en la obra de Martí con su escritura y existe "una relación semántica entre la sangre del cuerpo, la dimensión visual y la escritura martiana", tal como lo sugiere el propio Martí cuando escribe a Gonzalo de Quesada: "¿Qué habré escrito sin sangrar, ni pintado sin haberlo visto antes con mis ojos?"[53] Pensamos que este análisis de Ottmar Ette sobre un poema del período mexicano de Martí, anterior a la obra poética avalada para la publicación en la carta-testamento, refuerza la aproximación a *Ismaelillo* sugerida en el presente trabajo, sin perjuicio de otros posibles enfoques críticos.

Para finalizar, el último texto que comentaremos es *Tórtola blanca*[54], poema en que Martí hace gala de su virtuosismo plenamente modernista y obtiene un tono distinto al del resto del libro, precursor del Darío más preciosista, donde no faltan divanes y otomanas, el valse y la champaña, los lirios y violas. Sin embargo, tampoco faltan la nota ética martiana ni la velada referencia a la escritura. Aquí se oponen, por una parte, la exuberancia mundana del baile, de la fiesta en el momento en que ha llegado a su saturación, y por otra, las imágenes de pureza que, por el contrario, no son sino restos –de tules o de alas–, o signos agónicos: el alma dormida, el yo pálido, o símbolos inertes: palomas o doncellas devoradas, la tórtola muerta. En el mismo centro del poema, sin embargo: "Fermenta y rebosa/La inquieta palabra", el sujeto poético escindido entre la "estrecha cárcel" de "la vida incendiada" y "la copa labrada" de "las fieras humanas". Los sentimientos de angustia y culpabilidad, que como hemos visto inhiben en la poética martiana la asunción de la escritura, parecen prevalecer en este poema, y la imagen del hijo ("dos alitas blancas") actúa en este caso como protectora del deber ético en desmedro del placer del texto, como incitadora al ascetismo moral, utópico, que exige el sacrificio por la patria, contra el derroche amoral, atópico, suplementario de la escritura. Vemos, entonces, en *Ismaelillo* un continuo movimiento pendular entre dos polos que reflejan, a nivel existencial, la ambigüedad del propio Martí con respecto a su vocación principal en esta etapa de su vida ("Nadie tiene hoy su fe segura." –afirma en el "Prólogo" al *Poema del Niágara*– "Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben"[55]) y, a nivel poético, esos polos apuntan al desdoblamiento del sujeto y a la huella o herida dejada en el cuerpo por el proceso de escritura.

---

[53] Ottmar Ette, "El cuerpo de la poesía", en *Soy el amor: soy el verso! José Martí créateur*, Ecole Normale Supérieure de Fontenay/St.-Cloud, París, Edition Marketing, 1995, págs. 102-103.

[54] José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, págs. 87-89.

[55] José Martí, *Obras completas*, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, 1963, VII, pág. 225.

III. NARRATIVA LATINOAMERICANA:

ONETTI
LEZAMA LIMA
BORGES
RULFO
CARPENTIER
SARDUY
ARENAS

AUTENTICIDAD, VEROSIMILITUD Y ENUNCIACIÓN EN *EL POZO* DE JUAN CARLOS ONETTI

I

El pozo[1], primer relato de Onetti, publicado en 1939, emerge en medio de una atmósfera de crisis internacional, de frustración e impotencia políticas al interior de los núcleos progresistas del Uruguay y de incipiente efervescencia creadora en los círculos intelectuales y literarios del Río de la Plata. En lo que respecta al escritor, y a Onetti en particular, además de una cuestión de "recambio" generacional (aparición de la llamada generación del 39, como propone Ángel Rama[2], por ejemplo– se trata de la introducción por parte de un pequeño grupo escritores de una nueva problemática de la novela, menos preocupada por convencionalismos temáticos o estilísticos y cada vez más volcada hacia la subjetividad individual, por una parte, y hacia los mecanismos de su propia producción, de la textualidad narrativa, por otra. Esta última problemática ya había aflorado en la poesía latinoamericana a partir del modernismo, con autores que comienzan a plantear una poética expresada en la poesía misma. En la novela, la influencia capital de Proust y de Joyce, así como de Faulkner, Hemingway y Dos Passos, repercute notablemente en escritores como Onetti y sus contemporáneos. La nueva novelística que se desarrolla a partir de los años 30 y en el curso de la década del 40 se sitúa en una posición crítica respecto de la literatura anterior y, en especial, de toda narrativa estrechamente realista o regionalista. Entre sus principales tendencias se destacan la expresión de una postura existencial frente a la modernidad y la puesta al desnudo de las instancias de producción narrativa a expensas tanto de la forma acabada o el contenido referencial de la literatura

---

[1] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, sexta edición, Montevideo, Arca, 1973.
[2] Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, págs. 47-101.

como de la verosimilitud que constituye la condición básica de la narrativa convencional. La consigna bajo la cual los nuevos escritores de la llamada "generación de *Marcha*" emprenden la sistemática obliteración de lo que Macedonio Fernández llamara la "novela mala" es la autenticidad. Se trata para ellos de un rechazo total de la literatura pretenciosamente académica, "bien escrita" pero carente de vivencias profundas, y de la concepción del escritor que corresponde a esta visión. El único antecedente –descubierto por Onetti– cercano a este linaje de escritores rebeldes es la herencia narrativa de Roberto Arlt, quien irrumpe en el horizonte de las letras rioplatenses con un desafío al mediocre provincianismo imperante y lleva a su extremo la práctica de la autenticidad de la escritura y del escritor por medio de un lenguaje y una actitud agresivamente antiliterarios. Arlt "no sabía (...) y desdeñaba el idioma de los mandarines..."[3] En el prólogo a su novela *Los lanzallamas* (1931) declara Arlt:

> "Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quien únicamente leen correctos miembros de su familia."[4]

Onetti descubre a Arlt a comienzos de los años 30 y reconoce inmediatamente en él a un precursor, con una ética y una estética de autenticidad literaria afines a su pensamiento. El narrador de *El pozo* nos advierte: "Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo"[5], y Onetti se hace eco de esta nueva posición en numerosos artículos de *Marcha*, semanario del que era redactor:

> "Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores, con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto (...). Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá que hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos."[6]

Macedonio Fernández también había propuesto la autenticidad en literatura, así como la ruptura con la estética realista, desgastada por la mediocridad y el conformismo. Las ideas de Macedonio Fernández, expuestas en "Para una teoría del Arte"[7] y en "Papeles de Recienvenido"[8], y lue-

---

[3] Juan Carlos Onetti, "Semblanza de un genio rioplatense", en *Nueva novela latinoamericana*, Ed. J. Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972, pág. 374.
[4] Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Fabril Ed., 1968, pág. 11.
[5] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.
[6] Citado por Ángel Rama, op. cit., pág. 61.
[7] Macedonio Fernández, *Teorías*, *Obras completas*, tomo III, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
[8] Macedonio Fernández, *Obras completas*, tomo IV, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

go en el innovador compendio de situaciones teórico-novelescas, el *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*[9], obras escritas o comenzadas a fines del decenio de 1920 y publicadas muy posteriormente, empiezan a circular por la época en que Onetti escribe *El pozo*. Sobre la autenticidad dice Macedonio:

> "La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de descreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad –está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge el Ensueño y lo quiere Real– culmina con el uso de las incongruencias hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etc., por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él."[10]

Y sobre la "mirada hacia dentro" de la novela, que pone de manifiesto su propio proceso de producción, escribe:

> "Mi novela (...) es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa (...). Está enamorada de sí misma (...) y es novela a la que le ocurren percances y aventuras, indecisiones de arte, extraviarse en él, callar, ignorar; mientras se está contando sucesos es arrollada por otros, contiene accidentes y sufre accidentes..."[11]

Todas estas nuevas ideas sitúan e iluminan la escritura de *El pozo*, relato que en su día pasó casi desapercibido por la crítica y el público lector, pero que inaugura la trayectoria de Onetti bajo el signo de la ruptura, de la clara conciencia de una transgresión y de la necesidad de empezar de cero con esa toma de posición escritural que representa este relato: "Lo difícil es encontrar el punto de partida"[12].

Autenticidad y verosimilitud.

En *El pozo*, difícil punto de partida de la escritura de Onetti, el autor se propone ostentar su autenticidad por medio de ciertos procedimientos cuyo

---

[9] Macedonio Fernández, *Obras completas*, tomo VI, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
[10] Ibid., pág. 39.
[11] Ibid., págs. 30-31.
[12] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.

fin es transgredir la verosimilitud, base de la narrativa de ficción, tanto a nivel del relato como a nivel retórico, creando un tipo de relato no verosímil o deliberadamente arbitrario que Genette clasifica como de tercer grado, más allá del relato verosímil de primer grado, en sus versiones "clásica" o popular, que depende de un sistema de verosimilitud implícito, socialmente avalado, y del relato de segundo grado, "de ilusión realista" o "motivado", que se sitúa entre lo verosímil y lo arbitrario[13]. En *El pozo* se muestran, además, los mecanismos de producción del texto, de manera que la enunciación va dejando entrever los momentos y movimientos de la escritura (tiempos y otros aspectos de la narración) a la vez que se constituyen en significante.

La verosimilitud, ese consenso social –ideológico– que es atributo de la ficción, se ve aquí transgredida, en primer lugar, en su nivel más básico e inmediato, el nivel diegético, es decir, el de la trama, de la historia narrada.

De partida, el narrador rompe deliberadamente, por una parte, con la imagen convencional del intelectual/escritor occidental, humanista y liberal en sus apreciaciones filosóficas, políticas y artísticas y, por otra, con la imagen del artista poseedor de un talento o genio especial que lo separa de la multitud; en suma, desconstruye el mito de la superioridad moral y espiritual del intelectual, rechaza al escritor metido en su torre de marfil, ensañándose con particular violencia contra el diletantismo literario y el oportunismo del intelectual pequeño burgués. Esta ruptura con la postura humanista se evidencia en el tono despreciativo y chocante, arbitrario, con que el narrador se refiere casi sin excepción a la humanidad que lo rodea. Por ejemplo:

> [Los vecinos]: "Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca... El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso."[14]

> [Ana María]: "Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula, doblada..."[15]

> [Hanka]: "Hanka me aburre... Le tengo lástima. Yo estaba tranquilo y le dije que todo me importaba un corno, que tenía una indiferencia apacible por todo."[16]

> [Ester]: "Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia..."[17]

---

[13] Gérard Genette, *Figures II*, París, Eds. du Seuil, 1969. págs. 71-99.
[14] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.
[15] Ibid., pág. 11.
[16] Ibid., pág. 22.
[17] Ibid., pág. 25.

[Cecilia]: "La poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque la cara. Allá ellos, todo el mundo, y doña Cecilia Huerta de Linacero."[18]

[Lázaro]: "Pobre hombre, lo desprecio hasta con las raíces del alma, es sucio y grosero, sin imaginación... Lo odio y le tengo lástima. Tiene algo de mono..."[19]

[Cordes]: "Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida, los versos de cuello almidonado..."[20]

Esta última frase, dirigida a Cordes, el poeta, nos muestra, entre otras, la difícil relación que establece este narrador con la literatura, a nivel diegético, en aras de la autenticidad. Para el escritor auténtico, la ética que rige para la obra rige también para la vida, y así nos dice Onetti: "En aquel tiempo, como ahora, yo vivía apartado de esa consecuente masturbación que se llama vida literaria. Escribía y escribo, y lo demás no importa"[21].

La relación del narrador con Ana María es otro aspecto del enunciado en que la deliberada falta de verosimilitud redunda en beneficio de la autenticidad/arbitrariedad del relato. El relato está hecho en primera persona, procedimiento que apunta a una identificación del lector con el narrador. Sin embargo, esta identificación se hace insostenible, inverosímil, ya que el narrador-escritor se muestra a sí mismo como alguien mentiroso y agresivo que miente y viola gratuitamente, sin motivo ni deseo. En este episodio se remonta a sus recuerdos de adolescencia, desagradables y humillantes; lejos del tono de una evocación de amores juveniles, están más cerca de la experiencia patológica de un criminal o de un enfermo. Sin embargo, para demostrar su autenticidad a toda costa, el narrador se arriesga a no gustar, a alienarse al lector. Su intención es, en palabras de Macedonio Fernández, "quitar el yo, (...) desacomodar interiores, identidades (...), [conmover] la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector"[22].

Otro procedimiento empleado por el narrador para acusar la inverosimilitud del relato y aumentar la tensión del lector es la incorporación de "aventuras" o fantasías, ficciones en segundo grado que duplican ("elaboran", en el sentido psicoanalítico) sucesos "reales" del relato (ficciones en primer grado) y tienden a minimizar su verosimilitud, ya que la estructura y contenido de estas segundas ficciones no responden a la lógica racional sino a la lógica del sueño, a la estructura del inconsciente, y proyectan en el texto

---

[18] Ibid., pág. 29.
[19] Ibid., pág. 35.
[20] Ibid., pág. 43.
[21] Juan Carlos Onetti, "Semblanza...", pág. 372.
[22] Macedonio Fernández, op. cit., tomo VI, pág. 35.

la sombra de la ambigüedad, de la incertidumbre, opacando las fronteras entre lo real y lo soñado y, de paso, desvirtuando engañosamente la experiencia original mediante mecanismos de repetición y denegación. Al respecto, Luis Harss habla del "sublimado reino del ensueño", que funciona como "un cínico frente tras el que se disimulan sentimientos de culpa y remordimiento", y añade, con respecto al protagonista de *El pozo*, que "en sus fantaseos, el culminante acto de violencia se repite indefinidamente con una alta carga poética, como si hubiera sido un acto de amor"[23]. Sin embargo, para este narrador, lo que tiene importancia no es el significado real o ficticio, verdadero o inverosímil, que se derive de estos relatos, sino su inclusión y yuxtaposición mismas, o sea, su calidad de significante, de vehículo de un sujeto de la enunciación, de un sujeto auténtico de la narración. Según Lacan, "un sujeto que nos relata el enunciado de un sueño lo hace para que nosotros le busquemos el sentido; es decir, que lo que nos presenta es una enunciación"[24]. Es por eso que Cordes, el poeta, no entiende ni valora el relato gratuito de la "aventura" sobre la bahía de Arrak que le ofrece el narrador: lo que para Cordes debe ser producto, objeto literario –"retribuible", según el narrador, es decir, con valor de cambio– dentro de un determinado género, para el emisor es pura productividad, deriva significante, proceso de enunciación cuya constitución en producto es un derivado, un resto; lo que le importa es el acto y no el vehículo, como dice en el texto, "la música" y no "el instrumento"[25].

Por último, y colindando con procedimientos de ruptura de la verosimilitud retórica, *El pozo* es un relato sin motivación que un narrador decide imponer al receptor/lector en un acto arbitrario que no excluye una cierta violencia (evidente en el lenguaje crudo y las referencias chocantes, en la composición nerviosa y a veces inconexa), la cual es a su vez significante: la escritura es concebida como una transgresión a la integridad/identidad del lector, tal como lo expresa Macedonio Fernández en el trozo antes citado, de la misma manera que la lectura es una transgresión en sentido inverso. Al tiempo que el narrador muestra su indiferencia, su falta de contemplaciones con el lector, declara en un tono despreciativo y sarcástico "escribir porque se le da la gana": "Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde"[26]. Sin embargo, él mismo admite su absoluta indiferencia por todo; "vive desconectado del mundo (...), a la deriva en su minúsculo rincón al margen de la humanidad, sin ninguna posibilidad de incorporarse al caudal. Comienza y termina en sí mismo."[27] Por otra parte, el narra-

---

[23] Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1981, pág. 226.
[24] Jacques Lacan, "Las formaciones del inconsciente", en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970, pág. 148.
[25] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 27.
[26] Ibid., pág. 8.
[27] Luis Harss, op. cit., pág. 218.

dor da como motivación de su relato una determinación absolutamente arbitraria: el llegar a los cuarenta años; y precisa que "sobre todo si le sucedieron cosas interesantes", algo cuya falta de verosimilitud se hace evidente muy pronto en el relato (y lo será más a medida que éste se desarrolla). El tener cosas interesantes que contar, lo cual sería una motivación verosímil para emprender una narración, no es el caso de este narrador, que resume su vida "a los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza"[28]. El sentimiento de falta de interlocutor que expresa el narrador de *El pozo* no es sino una carencia de un *narratario*[29] viable, es decir, un destinatario de la narración interno al texto, ya que todas las tentativas de comunicación con los otros personajes fracasan precisamente por su desinterés en la humanidad, así como por su rechazo de un lenguaje utilitario común o –con respecto a Cordes– de un consenso sobre las convenciones de la ficción, ya sea narrativa o poética, que redunde en la comunicación de significados concretos o en su institucionalización en determinados géneros o en forma impresa, privilegiando en cambio una enunciación y una escritura solitarias y gratuitas.

La relación emisor/receptor creada por el narrador extradiegético da lugar a una contradicción que contribuye al quiebre de la verosimilitud retórica. Del mismo modo que, llevado al extremo, el narrador extradiegético puro se confundiría casi completamente con el autor, según Genette el narrador extradiegético no puede sino dirigirse a un "narratario" que se confunde con el lector virtual, y con el que cada lector puede identificarse"[30]. Sin embargo, hemos visto que en el caso de *El pozo* es improbable, si no del todo imposible, esta identificación entre narrador y lector.

Por otra parte, Genette observa que el narrador extradiegético puede pretender, como Meursault, el narrador-protagonista de *L'Étranger* de Camus, no dirigirse a nadie, evidente transgresión de la verosimilitud retórica. El narrador de *El pozo* parece a veces querernos hacer creer en esa posibilidad cuando declara que escribe sus memorias e indica de diversas maneras que lo que escribe no tiene valor ni destinatario. Sin embargo, hemos visto que toda escritura supone de hecho un receptor al menos virtual, lo que no oblitera el efecto desconcertante que crea el narrador a nivel textual al sugerir esa pretendida unilateralidad del relato, en un desesperado gesto de autenticidad, de mostrar la soledad del acto de escritura.

Bajo el aspecto del tiempo de la narración, el narrador alterna episodios relatados en tiempo pasado (sucesos, rememoraciones, sueños) y un presente de escritura, en el que se revela el sujeto de la enunciación. Esta alternancia ocurre continuamente, a menudo dentro de un mismo párrafo e incluso dentro de una misma frase. Por ejemplo:

---

[28] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.
[29] Gérard Genette, *Figures III*, París, Eds. du Seuil, 1972, pág. 238.
[30] Ibid., pág. 266.

"Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar a los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre. Ni siquiera tengo tabaco."[31]

Vemos en este párrafo: una acción continuada, anterior al presente de escritura ("seguí caminando") y un momento inmediatamente anterior al presente de escritura ("recordé) narrados en el pretérito indefinido, ligados entre sí por lo que Jakobson denomina un *shifter*[32] ("entonces"), es decir un indicador del tiempo o del sujeto de enunciación, que se contrapone a otro *shifter* ("mañana"), que introduce el presente de escritura ("Mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar..."). A continuación salta de nuevo a la descripción de los sentimientos provocados por el acto de recordar, inmediatamente anterior ("Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad...), seguida de una transición abrupta al presente de escritura ("Ni siquiera tengo tabaco."). Al intercalar o alternar los tiempos narrativos de la acción y la escritura, el narrador pasa de un nivel narrativo a otro: del nivel más inmediato a sí mismo, "extradiegético"[33], frecuente en *El pozo* –presente de escritura, registro de enunciación– a un nivel segundo, "diegético" o "intradiegético"[34], más distanciado del yo de la enunciación, que es la narración de sucesos, de acción propiamente tal, "yo" del enunciado, o "él", u otro personaje. Este pasaje más o menos abrupto de un nivel a otro es lo que Genette llama "metalepsis"[35] y, junto con la intercalación de los tiempos narrativos, constituye otro procedimiento mediante el cual el narrador logra poner de relieve el proceso de enunciación a expensas del enunciado. La estructura misma del relato –caótica, inconexa– remeda el proceso de escritura y pone de manifiesto la subjetividad del narrador, ostentando su autenticidad.

La focalización interna y la corta distancia que separa al narrador de su narración contribuyen a la subjetividad del modo del relato y aumentan la sensación de autenticidad. En cuanto al aspecto de la duración del relato, ésta se caracteriza por frecuentes elipsis intercaladas entre o dentro de escenas, de manera que no hay desarrollo de personajes propiamente tal a través del relato, sino "escenas" arbitrariamente elegidas por el na-

[31] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.
[32] Roman Jakobson, *Essais de lingüistique générale*, París, Eds. de Minuit, 1963, cap. IX, págs. 176-196; véase en español *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 310 y siguientes.
[33] Gérard Genette, *Figures III*, pág. 238.
[34] Ibid., pág. 238.
[35] Ibid., págs. 243-244.

rrador en función de su punto de vista narcisista, en las cuales los personajes son mostrados por medio de constantes y radicales metonimias: la prostituta del comienzo es reducida a un hombro, Ester es poco más que un brazo, y aun cuando se dan más datos sobre algunos de ellos –Ana María, Lázaro– éstos son escasos y no desarrollan el carácter, los sentimientos o la problemática del personaje, incluso en los diálogos, los cuales tampoco ofrecen mayor información sobre ellos. El marco referencial del relato también es elíptico, lo que le confiere un aura general de inverosimilitud: se nos da a conocer muy poco sobre el personaje/narrador, pues se elide toda su infancia, se nos presenta apenas una escena de su adolescencia y luego algunos pasajes de madurez –incompletos, lacónicos– con poca o ninguna conexión entre sí, sin un encadenamiento lógico que vaya dirigido a constituirse en un significado cualquiera, que busque decirnos o mostrarnos algo coherente. Se trata en *El pozo*, entonces, de una composición inquieta y arbitraria, exenta de reglas, de un relato impertinente, contradictorio, aparentemente descuidado, sin otro mensaje que no sea revelar su propia superficie de escritura, su proceso de enunciación y cuya persistente subjetividad rehúsa hacer concesiones al lector, cortando definitivamente con la verosimilitud narrativa a todo nivel y afirmando sólo una radical autenticidad.

Autenticidad y denegación.

Con todo, en esa postura de enunciación/escritura auténticas hay ciertas motivaciones que el propio narrador-personaje considera inconfesables y que se revelan a través de la reelaboración de sus fantasías o "aventuras", como ha sugerido Luis Harss, o a través de las grietas –repeticiones, contradicciones, denegaciones– de su discurso. Mientras que a nivel del enunciado, el narrador-personaje, que de hecho se presenta como escritor, se muestra reacio a tratar la problemática literaria o asumir poses de escritor, en el plano de la narración, sin embargo, plantea constantemente problemas de la escritura, de la producción textual: "Esto que escribo son mis memorias..."[36]; "Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardian..."[37]; "Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños..."[38]; "Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas."[39]; "Releo lo que acabo de escribir, sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo. Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto

[36] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 8.
[37] Ibid.
[38] Ibid., págs. 8-9.
[39] Ibid., pág. 15.

es interesante, tampoco me importa."[40] La justificación de estos comentarios no se encuentra a nivel del significado, de las historias que el narrador se propone contar, como quisiera la verosimilitud retórica, sino en la esfera narcisista de la enunciación, productora de significante. Sin embargo, el enunciado de los "sucesos" que supuestamente le ocurrieron –con Ana María, Ester, Cordes– da algunas claves para entender la problemática del protagonista con respecto a la enunciación/escritura. Refiriéndose a Cordes, el poeta, escribe: "...confieso que sigo admirándolo. Tiene talento, un instinto infalible, más bien, para guiarse entre los elementos poéticos y escoger enseguida, sin necesidad de arreglos ni remiendos."[41] Y luego: "Cordes tiene mucho talento, es innegable."[42] A continuación relata el efecto que le hizo la lectura del poema de Cordes ("Sus versos lograron borrar la habitación, la noche y al mismo Cordes."[43]), y su descripción de la escritura del poeta remeda en forma elocuente el proceso de surgimiento de la significancia y de plasmación de la significación:

> "Cosas sin nombre, cosas que andaban por el mundo buscando un nombre, saltaban sin descanso de su boca, o iban brotando porque sí, en cualquier parte remota y palpable. Era –pensé después– un universo saliendo del fondo negro de un sombrero de copa (...). Todo había desaparecido desde los primeros versos y yo estaba en el mundo perfecto donde el pescadito rojo disparaba en rápidas curvas por el agua verdosa del estanque, meciendo suavemente las algas y haciéndose como un músculo largo y sonrosado cuando llegaba a tocarlo el rayo de luna. A veces venía un viento fresco y alegre que me tocaba el pelo. Entonces las aguas temblaban y el pescadito rojo dibujaba figuras frenéticas, buscando librarse de la estocada del rayo de luna que entraba y salía del estanque, persiguiendo el corazón verde de las aguas. Un rumor de coro distante surgía de las conchas huecas, semihundidas en la arena del fondo".[44]

El propio narrador de *El pozo*, sin embargo, ha relatado un pasaje estructuralmente análogo en el que también deja vislumbrar el efecto de suspensión significante característica de la gestación de una enunciación o una escritura, que se analizará más detalladamente en la sección siguiente. Se trata de la "aventura" de la cabaña de troncos, situada en Alaska. Como parte del "prólogo", cabe destacar el "breve momento" en que piensa que "muy pronto tendremos una tormenta de nieve", alusión a la inminente aparición de una superficie de escritura y al advenimiento de un sujeto de enunciación. A continuación está en la cabaña:

---

[40] Ibid., pág. 19.
[41] Ibid., pág. 40.
[42] Ibid., pág. 41.
[43] Ibid.
[44] Ibid.

"Cierro la puerta –sin trancarla, claro– y me acuclillo frente a la chimenea para encenderla. (...) Miro el movimiento del fuego y acerco el pecho al calor, las manos y las orejas. Por un momento quedo inmóvil, casi hipnotizado sin ver, mientras el fuego ondea delante de mis ojos, sube, desaparece, vuelve a alzarse bailando, iluminando mi cara inclinada, moldeándola con su luz roja hasta que puedo sentir la forma de mis pómulos, la frente, la nariz, casi tan claramente como si me viera en un espejo, pero de una manera más profunda. Es entonces que la puerta se abre y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso, ante el viento que llena la cabaña. Ana María entra corriendo. (...) Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro sus mejillas que empiezan a llenarse de sangre, las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos que parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos..."[45]

Sólo después de este momento de "suspensión vibratoria"[46] del lenguaje, de oscilación y espejeo de la luz en que se borran los contornos y reina una significancia indeterminada antes de que se fije cualquier significación, es que "empieza la aventura" y se fija el significado.

Sin embargo, el relato que hace a Cordes no es el de la cabaña de troncos sino el de la bahía de Arrak, típico relato de aventuras de carácter referencial y estereotipado, aunque mezclado con algunos elementos oníricos, en el que "trata de ajustar [su] mímica a lo que iba contando"[47]. Este relato no suscita en Cordes sino "una expresión de lástima y distancia"[48] y un comentario que revela la mediocre impresión recibida. Mientras que el poema de Cordes, de título "desconcertante" ("El pescadito rojo"), se refiere exclusivamente a esa "suspensión vibratoria" del proceso –neutro, genéricamente indeterminado– de producción poética, en su relato el narrador-personaje-escritor se esfuerza por describir en la forma más realista posible una serie de peripecias marítimas de fuerte connotación masculina. No sorprende, pues, que confiese: "Todo lo que pueda decir es pobre y miserable comparado con lo que dijo él aquella noche. (...). ¿Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supe y nunca me preocupó."[49] Eladio Linacero, una vez más, recurre a la denegación como arma para imponer su deseo de autenticidad a toda costa: quiere y sabe escribir pero lo disimula, lo reprime; rechaza la escritura literaria y pretende imponer una escritura "pobre y miserable" porque "se le da la gana", en aras

---

[45] Ibid., págs. 16-17.
[46] Stéphane Mallarmé, "Le Mystère dans les Lettres", *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, París, Gallimard, pág. 386.
[47] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 42.
[48] Ibid., pág. 43.
[49] Ibid., pág. 42.

de una autenticidad que en este caso parece más bien una forma de encubrir (re)sentimientos de inferioridad y culpa.

Inmediatamente después de escribir la escena con Cordes ("Estoy cansado; pasé la noche escribiendo y ya debe ser muy tarde. Cordes, Ester y todo el mundo, menefrego."[50]), el narrador-escritor cierra el relato con el que había inaugurado su propio espacio escritural y textual a partir de un rechazo total de su circunstancia y la de sus semejantes sumiéndose en otro ámbito de negatividad, la noche "inapresable" y "tensa"[51], y ostentando al mismo tiempo un triunío y un fracaso, o más bien, un producto y una pérdida. Por una parte, "las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero", un texto que le hace "sonreir en paz" y "morder suavemente la noche"; por otra, la conclusión de que "Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo."[52]

Entre la eclosión inicial de una significancia que da lugar a una enunciación y la inmersión final en el silencio del gran agujero nocturno –espacio también del inconsciente, de los sueños que nutren su escritura– se ha escrito y desvelado, a través de las fallas del lenguaje, el texto: círculo de negatividad, resto significante.

II

El "suceso" de la cabaña de troncos en *El pozo* nos muestra al narrador en su adolescencia, aislado de su realidad y de sus semejantes: "Ya entonces nada tenía que ver con ninguno"[53]. Esta negación inicial es reiterada a lo largo de la narración del suceso por la negatividad que entorna al protagonista: sentimientos de odio, frustración, celos, agresividad, indiferencia, actos de decepción y de violencia, y es coronada por la muerte de Ana María, objeto del deseo.

A partir de esta supresión del objeto del deseo se abre una grieta que introduce una dimensión de ausencia, de negatividad, que permite el advenimiento de un sujeto de la enunciación y a través del cual se revela el proceso semiótico y simbólico[54] que redistribuye los elementos del suceso por medio de procedimientos de desplazamiento y condensación –metonimia y metáfora– y los transforma en "aventura", fantasía, material onírico.

---

[50] Ibid., pág. 44.
[51] Ibid., pág. 45.
[52] Ibid., págs. 45-46.
[53] Ibid., pág. 10.
[54] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Eds. du Seuil, 1974, págs. 22-49.

En el "suceso" están presentes una serie de elementos que se repiten en la "aventura" –fantasía construida sobre fondo de ausencia– y que serán elevados allí a nivel simbólico, adquieren carácter paradigmático, dimensión mítica. Algunos de estos elementos del suceso son:

La noche: "Era una noche caliente, sin luna, con un cielo negro lleno de estrellas."

La sospecha o expectativa de un advenimiento: "...como el aliento de otro que nos estuviera hablando o fuera a hacerlo."

El sonido/la risa: "...oía los chillidos..., (...) en casa tocaban música..., (...) empezó a reirse a cada palabra..."

El revés de lo real/la mentira: "Le dije la mentira sin mirarla."

La abertura/la ranura: "...abrí la puerta, despacio..."[55]

En la "aventura" se retoman estos elementos, redistribuyéndolos conforme a una lógica no racional y poniendo de manifiesto el proceso de creación de la significación en sus fases semiótica y simbólica, resultado de la dimensión de negatividad introducida por la escisión que permite el advenimiento del sujeto. Además, refleja la estructura del proceso de formación del sueño tal como lo describe Freud[56] en tres tiempos: la transferencia de elementos de un nivel de la psiquis a otro (en el caso del sueño, se trata de residuos conscientes que pasan al inconsciente); el trabajo del sueño propiamente tal (desplazamiento y condensación); y, por último, la elaboración del material del sueño a nivel consciente, cuando el sueño se ha transformado ya en objeto de la percepción.

La "aventura" "tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo"[57], en el cual se retoman elementos que estaban presentes en el suceso "real" y que aparecen ligados a otros elementos, posiblemente desplazados de otras experiencias o evocaciones (en *El pozo*, Alaska, el chalet en Suiza, etc.) guardadas en el preconsciente y condensadas en la "aventura". En este sentido, el prólogo sería afín, estructuralmente, al primer momento de la formación del sueño, el momento de la transposición de elementos de una capa a otra de la psiquis. Algunos de los elementos del suceso repetidos en el prólogo son los siguientes: la noche, la sospecha de una posibilidad de peligro ("Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en

---

[55] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, págs. 10-11.
[56] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. y ed. de James Strachey, Londres, The Hogarth Press, 1981, vol. IV, cap. VI.
[57] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 15.

el aserradero."[58]), la expectativa de una tormenta de nieve (brote de una superficie de escritura), la alusión indirecta a una voz o sonido ("Azuzo a los perros y sigo."[59]), la abertura o el cierre (de puertas, boca, etc.): elementos fundamentales en la mitología onettiana que aluden al significante y que preludian la incisión practicada en el relato por la "aventura".

Un segundo tiempo de la "aventura" es la prefiguración en el texto del momento presimbólico del proceso de creación de la significación, momento pulsional de "suspensión vibratoria" descrito más arriba, de pura movilidad o significancia semiótica[60]:

> "Después estoy en la cabaña. Cierro la puerta –sin trancarla, claro– y me acuclillo frente a la chimenea para encenderla... Miro el movimiento del fuego... Por un momento quedo inmóvil, casi hipnotizado sin ver, mientras el fuego ondea delante de mis ojos, sube, desaparece..."[61]

Aquí aparece un elemento que en el "suceso" surgía como inversión o revés de lo real bajo la forma de la mentira; en la "aventura" se transforma en la proyección en profundidad de la cara del narrador frente al fuego:

> "...vuelve a alzarse bailando, iluminando mi cara inclinada, moldeándola con su luz roja hasta que puedo sentir la forma de mis pómulos, la frente, la nariz, casi tan claramente como si me viera en un espejo, pero de una manera más profunda.
>
> Es entonces que la puerta se abre..."[62]

En este momento de corte hacen su aparición, por una parte, el objeto metonímico del deseo, condición para el advenimiento del sujeto de la enunciación:

> "...y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso ante el viento que llena la cabaña. Ana María entra corriendo."[63]

y por otra, la superficie de escritura:

> "Sin volverme sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya en la cama de hojas, esperando."[64]

---

[58] Ibid., pág. 16.
[59] Ibid.
[60] Julia Kristeva, "Semanálisis y producción de sentido", en A. J. Greimas, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 276, 284.
[61] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 16.
[62] Ibid., págs. 16-17.
[63] Ibid., pág. 17.
[64] Ibid.

Continúa la prefiguración en el texto del momento presimbólico:

> "...miro sus mejillas que empiezan a llenarse de sangre, las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos que parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos..."[65]

Hasta aquí aún no hay significación sino tentativa de describir en el texto lo indescriptible, de expresar lo innombrable: la ordenación de las pulsiones, la negatividad del engendramiento semiótico, la inminencia del momento simbólico en que advendrá el sujeto y se fijará la significación:

> "Lentamente, sin dejar de mirarla, me siento en el borde de la cama y clavo los ojos en el triángulo negro donde brilla aún la tormenta. Es entonces, exactamente, que empieza la aventura. Esta es la aventura de la cabaña de troncos.
>
> (...) Debe estar afuera retorciéndose la tormenta negra, girando entre los árboles lustrosos. Yo siento el calor de la chimenea en la espalda, manteniendo fijos los ojos en la raya que separa los muslos, sinuosa, que se va ensanchando como la abertura de una puerta que el viento empujara alguna noche de la primavera. A veces, siempre inmóvil, sin un gesto, creo ver la pequeña ranura del sexo, la débil y confusa sonrisa... Pero el fuego baila y mueve las sombras, engañoso."[66]

Suspensión y vacilación del sentido, vibración y excitación provocadas por la próxima aparición de un sujeto de la enunciación y de un texto, todo este segundo momento de la "aventura" podría compararse con el segundo tiempo de la estructura del sueño, el trabajo del inconsciente por medio de los procesos de desplazamiento y condensación, la ordenación de los materiales del inconsciente.

El tercer momento de la "aventura" es el momento simbólico, del advenimiento, sobre fondo de ausencia, del sujeto y de la significación: de una "posicionalidad"[67] del sujeto –un significado, un texto– momento equiparable, estructuralmente, a la tercera fase de la formación del sueño, que es la elaboración consciente de los elementos del sueño por el yo, comentario o interpretación posterior al sueño. En el texto esta fase se encuentra en la reflexión del narrador después de terminada la "aventura" propiamente tal (el segundo momento), y en ella el narrador explica, justifica, elabora el contenido de la "aventura":

> "Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer des-

---

[65] Ibid.
[66] Ibid., págs. 17-18.
[67] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, pág. 41.

nuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura."[68]

El narrador alude aquí al carácter indecible, irreductible a la palabra, de lo semiótico y al surgimiento de la excitación pulsional que desencadena la escritura, como significante puro, independientemente de su contenido referencial:

"Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi al fin del mundo."[69]

El episodio de Ana María en *El pozo* parece ser, pues, una prefiguración del proceso de advenimiento de una significación y de un sujeto de la enunciación que se propone siempre como ausente o sobre fondo de ausencia, al tiempo que remeda la estructura del sueño, interpretación que hemos situado en el contexto de la teoría lacaniana que postula la afinidad de la estructura del inconsciente con la estructura del lenguaje.

---

[68] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, pág. 19.
[69] Ibid.

NARRADOR NO FIABLE Y PERSONAJE REBELDE EN *LOS ADIOSES* DE JUAN CARLOS ONETTI

Los enfoques críticos más convencionales de *Los adioses*[1], así como de otras obras de Onetti, se han centrado en los aspectos referenciales del relato y en una concepción personalista, psicologista del autor y su obra. Sin embargo, a la luz de las teorizaciones recientes de la lingüística, la filosofía y el semanálisis, la crítica moderna tiende a fijarse en el texto literario propiamente tal, es decir, en los mecanismos y determinaciones de lenguaje y de escritura que lo conforman y, en el caso del relato, en los accidentes de una enunciación cuyo fin es intransitivo y gratuito y cuyo sentido es siempre plural y abierto a una intertextualidad. No obstante, algunos insisten en hallarle un significado final a *Los adioses*, lo que habla muy bien de esta obra, pues demuestra que su ambigüedad sigue presentando un desafío a la crítica y a los lectores en general. Roland Barthes ha señalado lo ilusorio de la tentativa de creer que existe una verdad del relato:

> "Una vez alejado el Autor, la pretensión de "descifrar" un texto pasa a ser absolutamente inútil (...). En la escritura múltiple, en efecto, todo está por desentrañar, pero no hay nada que descifrar: la estructura puede seguirse, "recorrerse" (...) en todas sus vueltas y en todos sus niveles, pero no hay fondo: el espacio de la escritura ha de transitarse, no penetrarse; la escritura propone incesantemente un sentido pero siempre para evaporarlo: realiza una exención sistemática del sentido. Del mismo modo, la literatura (convendría en adelante decir la escritura), al negarse a asignar al texto (y al mundo como texto) un "secreto", es decir, un sentido último, libera una actividad que podría denominarse contrateológica, propiamente revolucionaria, pues negarse a fijar el sentido es, en definitiva, negar a Dios y sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley."[2].

---

[1] Juan Carlos Onetti, *Los adioses*, Barcelona, Bruguera, 1981.

[2] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, París, Eds. du Seuil, 1984, págs. 65-66 (traducción de la autora).

Acorde con esa perspectiva barthesiana de abertura del texto a la plurivocidad, Josefina Ludmer observa que todas las hipótesis sobre el "enigma" de *Los adioses* son absurdas, pues "el sentido [de esta obra] se encuentra en el develamiento de su secreto que cierra la lectura y depura de perversión lo escrito; el sentido está, precisamente, en el no saber –tener–, (...), en el esplendor de una escritura donde sólo transcurre el desasimiento, la desposesión: en el inmenso resto que es el texto cuando no se sabe "la verdad"..."[3].

Por su parte, Fernando Ainsa, al analizar el uso del punto de vista como procedimiento de distanciamiento, o en su propia expresión, de alejamiento, concluye que "como consecuencia, las novelas y cuentos son relativizados en la formulación de sus posibles verdades y convertidos en una hipótesis agresiva de arbitrariedad cierta"[4]. Es este procedimiento narrativo, que redunda en una ambigüedad radical y no en un determinado significado o mensaje, lo que "llega a ser el elemento fundamental para dar el sentido de la propia obra"[5]: es decir, la ambigüedad, la arbitrariedad son el sentido; el sentido es virtualidad, abertura, multiplicidad de sentidos. Además, Ainsa hace hincapié en la marginalidad del narrador (lo que no supone en absoluto objetividad, sino punto de vista aislado, limitado, demasiado particular o parcial) y su actitud "aparentemente desinteresada": "Esa relativización por la marginalidad y el aparente desinterés del protagonista en contarla hace que [una historia] (...) parta de una vaga creencia que se desmiente en el transcurso de la obra"[6]. Se trata aquí, por un lado, de un descentramiento o, en la expresión de Barthes, de un "excentramiento"[7] del sentido, desde el momento en que la enunciación proviene de una situación de marginalidad que produce, según Barthes, un sentido "cojo" o "escandaloso", tomando esta palabra en su origen etimológico. Este aspecto desequilibrado y transgresor de este tipo de enunciación parcial se relaciona, como bien lo ha visto Ainsa, en varios textos de Onetti, con la necesidad de dar cuenta de lo que Barthes llama "el reverso de las cosas", es decir, de la negatividad, de la diferencia; de ahí la premisa que se desmiente, la verdad que se esfuma, los esquemas que se rompen, como en *Los adioses*, o los desenlaces múltiples, como en *El astillero*. Ello, a su vez, redunda en una focalización de los aspectos textuales y los procedimientos narrativos a expensas del contenido referencial, anecdótico, del relato. Al eliminar la posibilidad de un sentido único, al obviar el juego de interpretaciones "rivales" o, en el mejor de los casos, de diversas conjeturas informadas, el escritor

---

[3] Josefina Ludmer, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977, pág. 95.

[4] Fernando Ainsa, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, pág. 74.

[5] Ibid.

[6] Ibid., págs. 74-75.

[7] Roland Barthes, op. cit., pág. 280.

nos está señalando la importancia del texto y de su proceso de producción.

Ya en *El pozo* (1939), Onetti dirigía nuestra atención en forma elocuente hacia esa problemática, proponiendo, desde esa época temprana, con Macedonio Fernández y Roberto Arlt, lo que puede denominarse sin exageración una ética de la autenticidad y una estética de la ambigüedad. Ainsa resume así el funcionamiento del punto de vista en los relatos onettianos en que aparece:

"El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos y espectadores de las acciones de los protagonistas principales permite a Onetti amortiguar la explicitación de toda emoción y, fundamentalmente, toda certeza. La duda que provoca lo que se va contando alimenta con maledicencias y rumores casi toda sus obras y las infecciona de incertidumbres (...). Es decir, hay un rechazo de la certeza como posibilidad de conocimiento que dignifica la posición marginal, que justifica cualquier desinterés en nombre de una especie de pudor por todo lo que sea participación efectiva."[8]

Narrador, personaje, lector.

En *Los adioses* se alteran las funciones convencionales de narrador, personaje y lector, así como la concepción tradicional del relato, es decir, su concepción realista. Mediante la puesta en escena de lo que Wayne Booth ha llamado un narrador no digno de confianza[9], un narrador que se arroga a sí mismo una autoridad y un poder ilimitados sobre la narración, se desvirtúan –a la luz del desenlace– las nociones tanto de "narrador omnisciente" (utilizado por Balzac) y de "narrador objetivo" (propuesto por Henry James y Sartre), piedras angulares del relato realista o de ilusión realista. Queda incluso desmentido el propio narrador de *Los adioses* y derrotado su intento de manipulación del punto de vista con miras a imponer una versión única, parcial, de los acontecimientos. Ya Faulkner, con el que Onetti tiene afinidades notables, había introducido en sus novelas narradores con facultades limitadas o parciales y su influencia en la narrativa latinoamericana contribuyó sin duda a difundir la utilización de este tipo de narradores. Por otra parte, queda descartada la noción clásica de protagonista o "héroe" (según Renan o Lukács). En primer lugar, dado que el narra-

---

[8] Fernando Ainsa, op. cit., págs. 75-76.

[9] Wayne C. Booth, "Distance et point de vue. Essai de classification", en R. Barthes, W. Kayser et al, *Poétique du récit*, Paris, Eds. du Seuil, 1977, págs. 85-113; véase en inglés "Distance and Point of View: An Essay in Classification", en R.M. Davis, ed., *The Novel: Modern Essays in Criticism*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1969, págs. 172-189.

dor no fiable de *Los adioses* ejecuta la mayor parte de la acción, (su enunciación es la acción principal que se desarrolla en el relato, ya que las otras acciones –las del hombre, por ejemplo– no se nos presentan en forma directa, mimética (e.g., mediante el diálogo), sino únicamente en forma indirecta o diegética –narrada– por conducto de la enunciación del narrador), podría pensarse que el narrador es el protagonista del relato. No obstante, la acción de enunciar del narrador tiene por único objeto narrar otra acción –la del hombre, el personaje propiamente tal– a la vez que su efecto es revelar los propios mecanismos (neuróticos) de enunciación. En principio, el narrador es también "personaje" del relato en su calidad de almacenero, pero se trata de un personaje virtual, pasivo, que no sale de detrás del mostrador. Estamos en presencia de un narrador-personaje no fiable que se pretende omnisciente, frente a un protagonista impotente pero desconfiado y rebelde: rebelde porque para defender su verdad –y no la que trata de imponer el narrador– intentará confundir, despistar, desviar, desconcertar al narrador hasta desmentirlo, haciéndolo dar cuenta en su relato, a pesar suyo, del reverso, o de aspectos del reverso –es decir, aspectos contradictorios, inexplicables– de su propia enunciación: tales, en un principio, la obstinada actitud del hombre de no plegarse a las costumbres del pueblo, su aparente indiferencia por su curación, pero sobre todo, más tarde, el arriendo de la casa de las portuguesas, la asidua adquisición de diarios y botellas de vino. El hombre consigue, hasta cierto punto, mediante una estrategia calculada que consiste en aguzar la curiosidad malsana del narrador, introducir elementos de su versión en la versión del narrador, de manera que, después del desenlace (que el hombre sí tiene previsto), quepa la posibilidad de otra versión, de otra lectura. No se trata de reemplazar un sentido único por otro (de hecho, sabemos, al final del relato, que ni las botellas de vino intactas ni las cartas robadas logran modificar la versión pública del narrador), sino de abrir el relato a la contradicción, a la diferencia, a la ambigüedad, a su propio reverso, de oponerse a la versión "teológica" del narrador empeñado en ser Dios. En segundo lugar, queda demostrada la ambigüedad que subyace la noción tradicional de personaje narrado en tercera persona, según la cual el narrador es capaz de penetrar en la conciencia del personaje o hablar objetivamente de él, esa característica que Käte Hamburger considera la "inverosimilitud constitutiva" de la obra de ficción[10]. Por lo demás, cabe insistir en que no existe tal interioridad de los personajes o del narrador: son pura superficialidad, son lenguaje. Como ha dicho Barthes, son "seres de papel"[11]: son lo que dicen.

---

[10] Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

[11] Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Comunicaciones. Análisis estructural del relato.*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 33.

La teoría literaria moderna, desde los formalistas rusos, corrobora esta concepción del personaje, aportando matices diversos: por ejemplo, Wellek y Warren sugieren que "un personaje de novela está compuesto únicamente de frases pronunciadas por él o sobre él"[12] (definición problemática en el caso de un narrador no fiable como el de *Los adioses*, dado que todo lo dicho sobre el personaje es dudoso y él mismo no dice nada); Greimas, por su parte, propone que "los actores [es decir, los personajes] son lexemas organizados en enunciados unívocos por medio de relaciones sintácticas"[13], a saber, Sujeto/Objeto, Destinador/Destinatario, Ayudante/Opositor[14]. Es bien conocida, a este respecto, la contribución precursora de Propp al definir al personaje (del cuento popular) exclusivamente en términos de su función en el relato (el Agresor, el Donante, el Auxiliar, la Princesa (objeto del deseo), el Emisario, el Héroe, el Héroe Falso)[15]. Lévi-Strauss define el personaje como "un término carente de contexto", "un conjunto de elementos diferenciales"[16]. Por su parte, Barthes recuerda que en la poética aristotélica la noción de personaje es secundaria y está totalmente subordinada a la noción de acción: según Aristóteles, puede haber "fábulas" (relatos) sin "personajes", pero no podría haber personajes sin fábula[17].

Por último, como ha observado acertadamente Wolfgang Luchting (aunque en su artículo[18] demuestra que en su propia lectura de *Los adioses* no ha logrado asumir esa nueva función crítica que reivindica para el lector, pues cae en lo que él mismo califica de "trucos" y que Fernando Ainsa ha llamado "las trampas de Onetti"[19]), todo esto redunda en un replanteamiento de la función del lector: en un relato como *Los adioses*, el lector convencional, pasivo, que acata la versión del narrador, será inevitablemente manipulado por éste. En efecto, Greimas señala que "el análisis de la manipulación ha hecho aparecer al sujeto manipulado, en un momento dado del proceso manipulatorio, como el lector y el intérprete de la actividad cognitiva del manipulador"[20]. Si, por el contrario, se trata de un lector que está dispuesto a entrar en el juego narrativo asumiendo una actitud crítica y activa respecto del relato, no hay trampa que valga y la lectura se transforma en una actividad infinitamente crea-

---

[12] Citado por Philippe Hamon en "Statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, pág. 125 (traducción de la autora).
[13] Ibid.
[14] Ibid., pág. 138.
[15] Ibid.
[16] Ibid., págs. 126-127.
[17] Ibid., págs. 32-33.
[18] Wolfgang Luchting, "El lector como protagonista de la novela: *Los adioses*", en *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, ed. Helmy F. Giacoman, Nueva York, Anaya/Las Américas, 1974, págs. 191-205.
[19] Fernando Ainsa, op. cit.
[20] A. J. Greimas, "Para una semiótica de las pasiones", *Semiosis*, núm. 10, Xalapa, México, (enero-junio de 1983), págs. 3-7.

dora y reproductora de significación al recoger el lector todos los signos del texto en su propia red textual, en su propio tejido imaginario. Dice Barthes al respecto:

> "Así se devela el ser total de la escritura: un texto está hecho de escrituras múltiples que proceden de diversas culturas y que entablan entre sí relaciones de diálogo, de parodia, de impugnación; pero existe un lugar donde esta multiplicidad se reúne, y ese lugar no es el autor, como se ha dicho hasta ahora, sino el lector: el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ninguna, todas las citas de que está hecha una escritura; la unidad de un texto no se encuentra en su origen, sino en su destino..."[21].

El lector es el único que entiende todo, que oye/ve todo lo que los personajes dicen/hacen desde su punto de vista limitado, encerrados en su propia problemática. Barthes señala que en la tragedia se revela claramente esta función del destinatario del texto: "...hay, sin embargo, alguien que oye cada palabra en su duplicidad, y que oye además, por así decirlo, la propia sordera de los personajes que hablan ante él: este alguien es precisamente el lector (o aquí el oyente)."[22] Centro de gravedad y punto de fuga, el lector (virtual) es el sujeto que se afirma: se sitúa al otro extremo del sujeto de enunciación o de escritura, transido de negatividad.

Estructura narrativa y ejes semánticos.

Diremos que *Los adioses* es un texto, un espacio de escritura/lectura en el que se "teje" una enunciación asumida por un narrador principal y apoyada por narradores secundarios. En esa enunciación se narra la historia de un personaje principal –"el hombre"– y participan otros personajes secundarios. El narrador principal y los narradores secundarios son, a su vez, personajes de la historia, actuantes activos o pasivos. Proponemos, por lo tanto, la estructura narrativa representada en la página siguiente.

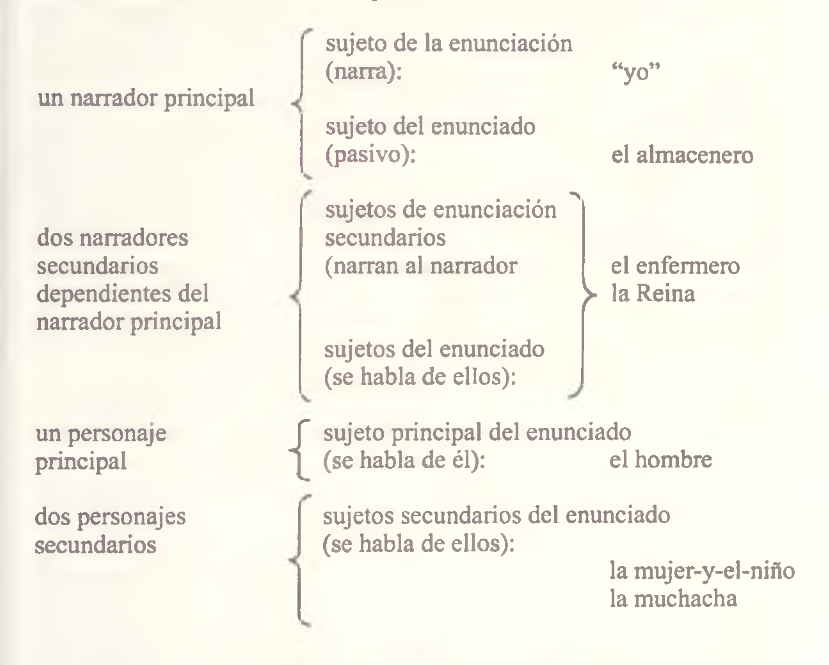
Los personajes (sujetos del enunciado) son objeto de la enunciación del narrador no fiable, quien, a la vez que pretende penetrar en la conciencia y en la subjetividad del otro y explicarlas desde una exterioridad ilusoria, desde una objetividad imposible, desde un desinterés falso, revela su propia visión imaginaria, agujereada por los significantes de la represión y la alienación; su propia enunciación lo muestra efectivamente no fiable, lo delata, lo desnuda ante el lector que, como hemos

---

[21] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, pág. 66 (traducción de la autora).

[22] Ibid.

visto, es el único participante del relato realmente "omnisciente", que dispone de todos los elementos narrativos al concluir la lectura (lo cual no es motivo para que emita un juicio, cerrando el texto a la repetición, sino para que lo integre en otra red de siginificaciones, abriéndolo infinitamente a una reproducción significante). El narrador inicia su relato como si "el hombre" fuera uno más de los enfermos que regularmente llegan al pueblo, un "nuevo" más; pero muy pronto demuestra, e incluso admite, un interés obsesivo por el hombre, y en su enunciación se pondrán de manifiesto los resortes neuróticos, el trasfondo represivo que subyace su discurso: se desmonta su andamiaje imaginario y se revela su problemática conflictiva, culpable.



No obstante, en su calidad de sujeto de la enunciación, el narrador de *Los adioses* es detentador de un poder (el discurso) y agente de una institución (el lenguaje, el orden simbólico), funciones que desempeña, como observa Sylvia Molloy, en un "lugar privilegiado que no sólo alberga parte de la anécdota sino que es espacio de elaboración", "lugar por excelencia del acto narrativo"[23]. Paralelamente, en su función de sujeto del enunciado (almacenero) también detenta poder: sabemos por el relato que, atrincherado tras el mostrador, vende alimentos, distribuye comidas, proporciona aloja-

[23] Sylvia Molloy, "El relato como mercancía: *Los adioses*", en *Juan Carlos Onetti*, Ed. de Hugo J. Verani, Madrid, Taurus, 1987, pág. 263.

miento, coordina transportes, sirve de intermediario entre el pueblo y el mundo exterior y recibe y despacha correos: es decir, controla la información que entra y sale del pueblo. Irónicamente, el narrador no digno de confianza a nivel de la enunciación de *Los adioses* es, en el enunciado, el hombre de experiencia, el hombre de peso, el hombre de confianza. Es propietario y agente de una de las instituciones vitales del pueblo: el almacén-oficina de correos, situado en el centro logístico –y posiblemente geográfico– y "espiritual" del pueblo, *locus* desde donde controla lo que pasa en las otras dos instituciones: el hotel (cuyo agente es la Reina) y el sanatorio (cuyo agente es el Dr. Gunz). Alejados del centro, por lo que escapan al control directo del almacenero y constituyen territorios "libres" del hombre, están los dos lugares-límite: la casa de las portuguesas y el basural, lugares de negatividad, de "salida", asociados con la muerte o el deterioro absoluto, pero a la vez símbolos de pureza o autenticidad. Allí, en esa casa, mueren en edad temprana las portuguesas antes de covertirse en "mujeres"; allí, al basural, lleva el hombre a la muchacha y al niño, también seres aún incorruptos por la vida; allí se niega y se subvierte la actitud vital del almacenero: actitud de sobreviviente, que vive gracias a un sacrificio/una reducción parcial de su condición (tiene tres cuartos de pulmón) y a una avenencia con las instituciones, con la ideología imperante, de las que deriva su poder. Entre el almacenero y los agentes de las otras instituciones (el hotel y el sanatorio) media el enfermero: personaje en cierta medida "anafórico", según la terminologia de Philippe Hamon[24]. Se trata de un personaje cuya función principal, entre otras, es asegurar implícita, y a veces explícitamente, la comunicación entre el almacén, el hotel y el sanatorio, recoger y transmitir informaciones y confidencias, sembrar sospechas, interpretar indicios. El enfermero, junto con la Reina y el Dr. Gunz (quien apenas aparece como actante directo) son los actantes "dependientes" del almacenero, soportes de la enunciación, y en el caso del enfermero y la Reina, suministradores de imágenes y discursos ajenos.

El hombre, por su parte, carece por completo de poder institucional o de cualquier otra índole. Por el contrario, al acceder recluirse en el pueblo de montaña, lugar de convalecencia de tuberculosos, se supone que debe –y quiere– someterse a las instituciones y a los rituales que lo rigen. Sin embargo, el hombre, pese a su actual situación de debilidad, ha sido "alguien" en la vida, ha conocido la admiración y la fama, y desde el primer momento parece no tener intención de plegarse a ninguna actividad que no provenga de su propia voluntad ni de ser partícipe en el drama de mala fe que se desenvuelve en el pueblo para mitigar, es decir, reprimir, el inconfesable miedo a la muerte. El almacenero detecta inmediatamente esta vocación de autenticidad del hombre (como la de otros personajes onettianos): lo considera, por tanto, un transgresor y una amenaza virtual a su poder institucional y, en su calidad de narrador, a su poder narrativo. Se entabla tácitamente una lucha de poder entre el almacenero y el hom-

[24] Philippe Hamon, op. cit., pág. 123.

bre, entre el narrador y el personaje: uno se empeña en mantener su poder, el otro su integridad, y ambos quieren establecer una versión (distinta) de los hechos –la propia. El primero, desde su posición privilegiada, totalitaria dentro de su marginalidad, manipulatoria, trata de imponer un sentido único. El segundo, desde su posición marginada de objeto de la enunciación, trata de afirmar su individualidad como sujeto del enunciado independiente de la versión imaginaria del almacenero y con ello reivindica el carácter plural y abierto del texto. Mientras el narrador intenta llenar de significado (imaginario, estereotipado) los actos, los gestos, el discurso imaginado del hombre –"ejercicio de *remplissage* modulado por un narrador, en lo que constituye una dudosa actividad narrativa", como ha calificado Sylvia Molloy ese empeño–, el hombre se esfuerza constantemente por vaciarlos de significado a fin de desvirtuar la enunciación obsesiva y unilateral del narrrador. El personaje principal se rebela contra los intentos de manipulación del narrador, rechaza la ideología y la repetición y afirma su autenticidad radical mediante una serie de actos imprevisibles para el narrador, e inverosímiles, provocadores, desde el punto de vista ideológico del almacenero: su obstinación en viajar a la ciudad, la presunta "invitación" de las mujeres, el arriendo de la casa, los esfuerzos por avivar los rumores acerca de su vida con la muchacha en la casa de las portuguesas y, por último, el suicidio, verdadera venganza final del hombre al quitarle al narrador el objeto de su enunciación/obsesión, además de dejarlo expuesto a la posibilidad de que su versión quede desmentida o puesta en entredicho por una serie de factores que el hombre mismo provoca con su suicidio: la probable investigación policial, las declaraciones de las mujeres, el hallazgo de las cartas.

Para el narrador-almacenero-agente de correos, el lenguaje es valor de uso, e incluso de explotación: es instrumento de comunicación y de manipulación. En cambio, el hombre –integrante, ya lo hemos dicho, de toda una estirpe onettiana: los "puros", los que se salen, los que no transan, los que no (se) mienten, los que se quieren auténticos a toda costa, como el personaje de *El pozo*, entre otros– reivindica la gratuidad y la diferencia, el gasto (excesivo, irracional, inverosímil, antisocial): de su salud (viajes y caminatas innecesarios, intensa vida afectiva, en un lugar supuestamente de convalecencia, de reposo) y de su escritura (frecuente correspondencia con más de una persona), gasto que se contrapone al utilitarismo y al conformismo del narrador-almacenero. Mediante esta actitud del hombre se afirma la posibilidad de transgredir el poder lingüístico del narrador y, por extensión, el poder ideológico que representa, así como la concepción del relato basada en la verosimilitud y la motivación, por oposición a la ambigüedad y la arbitrariedad. Frente a lo que considera la actitud exhibicionista, provocadora del hombre, el narrador-almacenero se escuda tras la actitud contraria: el pudor, que actúa como sublimación histórica (o social) de la transgresión, como lo ha visto Barthes[25].

---

[25] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, pág. 272.

Se trata de una lucha en que el personaje va ganando terreno mediante una estrategia centrada, como hemos dicho, en la autenticidad radical, en el rechazo de las reglas del juego impuestas por las instituciones del pueblo y sus agentes, en la libertad y la gratuidad de su acción, por oposición a una acción socialmente avalada y comprensible, verosímil. Con esta estrategia el hombre logra desconcertar y exacerbar progresivamente al narrador hasta el desenlace final, gracias al cual el narrador queda desacreditado ante el lector. La sorpresa del desenlace consiste en que el hombre crea su propio desenlace que el narrador no podía prever y que no entraba en su "plan" narrativo, en su "profecía", en la que basa su enunciación y cuyo objetivo es postular al narrador como (único) sujeto monopolizador (manipulador) del lenguaje y de la acción. La profecía del narrador reza: "me hubieran bastado aquellos movimientos (...) para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse"[26]. A esta profecía, el hombre responde con un acto perfectamente libre: reivindica su libertad contra la objetivación determinista que insiste en imponerle el narrador. Con su acto, el hombre demuestra que su problemática no es el curarse o no curarse (nivel del significado: lo que se espera de él, lo que es –ideológica, socialmente– lógico, verosímil), sino el "salirse" de los cánones establecidos mediante un acto imprevisto, gratuito. El narrador piensa que, aunque podría curarse, el hombre no se va a curar (es decir, se va a morir) porque no tiene la voluntad de hacerlo. En efecto, el hombre va a morir, pero no se va a morir (de la enfermedad), sino que se va a suicidar, lo que resta toda pertinencia al problema de la curación, que es en lo que el narrador basa su profecía:

> "–Sí, está picado, no hay duda. Pero no es muy grave, no está perdido. Y, sin embargo, no se va a curar.
> –Por qué no se va a curar si puede? ¿Porque Gunz lo va a matar?
> Yo también me reí: hubiera sido sencillo decirle que no se iba a curar porque no le importaba curarse; el enfermero y yo habíamos conocido mucha gente así.
> Alcé los hombros y continué con las latas.
> –Digo –dije."[27]

Es muy probable, como afirma el almacenero, que al hombre no le interese la curación, pero lo realmente importante es que el hombre no se la plantea como problema (porque ya la ha resuelto mediante una decisión propia, la de suicidarse), mientras que para el narrador es la única problemática válida, en la cual basa su propia identidad y su prepotencia de "sobreviviente": "Tal vez sólo me adule, tal vez me respete porque hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pul-

[26] Juan Carlos Onetti, op. cit., pág. 34.
[27] Ibid., págs. 37-38.

món..."[28]. Es su propia curación y supervivencia lo que, a su juicio, le da derecho a "profetizar", "adivinar" el destino de "los nuevos", es decir, lo que justifica su poder de enunciación.

El narrador-almacenero.

El relato arranca con la profecía –citada más arriba– del narrador sobre el hombre recién llegado, basada en una descripción metonímica de éste. Cuando termina de exponer su "veredicto", el narrador-almacenero revela, en el significante, su propia escisión entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado: "–Digo –dije."

Dice "–Digo" en su calidad de sujeto del enunciado, de almacenero: está hablando con el enfermero, le acaba de exponer su profecía sobre el hombre. Dice "–dije" en un presente de enunciación, presente del narrador en su acto de narrar. Esta yuxtaposición de tiempos –un presente que es, en realidad, anterior a la acción de narrar ("digo") y un pasado que es presente de enunciación ("dije")– tiene por objeto mostrar el carácter fundamentalmente lingüístico de todo relato, a la vez que refleja la escisión del sujeto (conciente/inconsciente, Imaginario/Simbólico): nótese que el verbo "decir" es el verbo lingüístico por excelencia. Es interesante observar que en *Pedro Páramo*, Rulfo utiliza este mismo procedimiento en el momento en que Juan Preciado muere como personaje (sujeto del enunciado) y nace como narrador (sujeto de la enunciación). La yuxtaposición "–Digo –dije" también denota otra característica de este relato: el uso alternado de los procedimientos de *showing* y *telling*, según la terminología de Henry James, o según Gérard Genette, del relato "mimético" y el relato "diegético", la narración indirecta y directa[29], respectivamente.

Paralelamente, el "método" del narrador consiste en contar no sólo lo que ve sino lo que imagina, y ambas cosas están teñidas por su subjetividad, por una selectividad subjetiva: "mira", "escucha", "adivina", "compara"[30]. La dificultad del relato reside precisamente en la forma sumamente sutil en que el narrador mezcla descripciones de lo que (dice que) ve con sus propios juicios de valor, con el relato de lo que a su vez le han contado, con lo que adivina e imagina. El narrador sistemáticamente interpreta, "agrega", "reconstruye", "compone" e incluso llega a admitir que "miente": "Vivir aquí es como si el tiempo no pasara (...), estaba mintiendo yo cuando llegó el ómnibus"[31]. El narrador-almacenero necesita que se "cumpla el destino" del hombre según su propia "espontánea maldición",

---

[28] Ibid., pág. 34.
[29] Véase Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Paris, Eds. du Seuil, 1972, págs. 184-185.
[30] Juan Carlos Onetti, op. cit., pág. 35.
[31] Ibid., pág. 109.

necesita "evitar que se modifique la profecía"[32] a fin de mantener su posición de sujeto único, representante de "nosotros" (es decir, las instituciones: "el hotel, el sanatorio y yo"[33], manipulador de "los otros, los que yo representaba"[34].

Otro procedimiento narrativo que redunda en la focalización del carácter lingüístico, significante, del relato es la insistencia del narrador en presentarse como sujeto por excelencia y mostrar que el lenguaje objetiviza al otro, que el sujeto detentador de la enunciación tiene la posibilidad –y diríamos, la vocación– de manipular a los otros sujetos que, frente a su poder, se convierten en meros objetos de la enunciación. Los "otros", incluido el hombre, rara vez tienen nombre propio –signo emblemático del sujeto– salvo los representantes de las demás instituciones, el Dr. Gunz y Castro (los médicos), la Reina (la mucama del hotel) y Andrade, el dueño del lugar principal de transgresión (la casa de las portuguesas). No conocemos el nombre del enfermero, acólito del narrador-almacenero, personaje completamente supeditado a éste, del que únicamente se nos dice que "vivía en el garaje del almacén"[35], lo que confirma esa situación dependiente. Se ignoran asimismo los nombres de la muchacha y la mujer. Los demás no son más que pronombres o nombres colectivos, con toda la carga de desprecio que ello puede significar: "sin necesitar nada más que verlos llegar al almacén con sus valijas, con sus porciones diversas de vergüenza y de esperanza, de disimulo y de reto"[36], o "(...) se desinteresaba de los demás (...), convencidos de que el frenesí de olores era capaz de conservar, para cada uno, el secreto que los unía a todos, que los agrupaba como a una tribu". Cuando más, son caras ("las caras nuevas"[37]), o manos, como el hombre recién llegado. Tanto en la reducción semántica del sujeto a una colectividad indiferenciada en que se pierde su individualidad, como su reducción metonímica en el significante, el propósito del narrador es objetivarlo, erigirse a sí mismo como sujeto detentador del poder de enunciación y, por lo tanto, de manipulación por el lenguaje. (Y no es otra sino esa, en definitiva, la función de todo narrador.) A medida que se exacerban el deseo y la curiosidad del narrador y que éste despliega poco a poco sus resortes, las metonimias se hacen cada vez más radicales hasta parecer fetichistas. Por ejemplo, la muchacha es descrita primero como "un pedazo de pollera, un zapato, un costado de valija..."[38]; poco después: "Entonces sí la recuerdo, no verdaderamente a ella, no su pierna y su valija, sino a los hombres (...) tambaleantes (...) [que hacían] preguntas e invitaciones insinceras a lo que estaba más allá de la pollera"[39]. Primero se

---

[32] Ibid., pág. 64.
[33] Ibid., pág. 41.
[34] Ibid., pág. 98.
[35] Ibid., pág. 44.
[36] Ibid., pág. 34.
[37] Ibid., pag. 46.
[38] Ibid., pág. 74.
[39] Ibid., pág. 75.

reduce a la muchacha a varias metonimias y luego se elide totalmente ese sujeto en beneficio de otra imagen que la excluye absolutamente como sujeto: hombres que piensan en lo que está más allá de una parte de ella. En este caso, el narrador demuestra una fruición casi perversa en la descripción fetichista del objeto fragmentado por la metonimia o excluido por le elipsis. Si bien el ejemplo recién citado es el más radical de este tipo de procedimiento, el narrador aplica la metonimia, en mayor o menor medida, a todos los sujetos-objetos de su relato. Por ejemplo, combinando los procedimientos "imaginativo" y metonímico, el narrador ofrece esta descripción del hombre, entre otras: "Aparte de [los huesos velludos de las muñecas], no era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil. Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa: le agregué una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz..."[40]. Como se observó con respecto a la carencia de nombres propios, el narrador siempre usa la metonimia para disminuir moralmente al sujeto en cuestión, para despreciarlo; sin embargo, al insistir en él obsesivamente lo valoriza, dado que la metonimia es un procedimiento de sobredeterminación del significante.

Al tiempo que se empeña en objetivizar y disminuir a los sujetos del enunciado, el narrador se afirma a sí mismo sin cesar en forma prepotente y paternalista: es decir, reivindica su autoridad enunciadora, se erige en Ley, en orden simbólico dentro del relato, insiste en presentarse como omnisciente y omnipresente (gracias a su imaginación desatada y a su red de "espías") y, además, se quiere infalible: "no recuerdo haberme equivocado [en sus profecías]"[41]. Se supone a sí mismo como presencia paterna, indispensable ("pensé que él le había hablado de mí en sus cartas..."[42]), o paranoide ("Así que pude mirar al enfermero con amistad, olvidando la sospecha de que hubiera propuesto los bailes para burlarse de mí y del almacén..."[43]). Cuando conviene a sus fines narrativo-ideológicos, el narrador-almacenero se escuda tras un "nosotros" institucional ("le pagábamos el hotel, el sanatorio y yo"[44]); o accede a formar parte de un "nosotros" comunitario del que él es rector (los habitantes del pueblo, por oposición a los intrusos o los que no se integran, como el hombre y las mujeres): "lo veía [al hombre] (...) tan lejos como si nunca hubiera llegado al pueblo..."[45]. El narrador llega incluso a postular un "nosotros" genérico (el género humano), incluyéndose en el significante –en el pronombre personal– pero sustrayéndose al mismo tiempo del significado mediante una denegación:

---

[40] Ibid., pág. 139.
[41] Ibid., pág. 34.
[42] Ibid., pág. 57.
[43] Ibid., págs. 70-71.
[44] Ibid., pág. 41.
[45] Ibid., pág. 64.

"[el enfermero] estaba solo, y cuando la soledad nos importa, somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de ellos, los demás, no de mi."[46]

Es sabido que mediante la denegación el sujeto expresa verbalmente, en forma negativa, un deseo o emoción reprimida. Los momentos de denegación, como los de duda, son como grietas en la enunciación, a través de las cuales es posible vislumbrar la problemática profunda del narrador o del personaje, dado que en esos momentos se descuidan, se nos revelan en su verdad inconsciente.

Cuando duda, el narrador pone en entredicho por un instante su propio poder, su pretendida omnisciencia y, en esa medida, se acerca a una comprensión más cabal de la condición del sujeto hablante o enunciador, es decir, a una comprensión que incluye su propia negación, su propio reverso: "Nunca supe si llegué a tenerle cariño; a veces, jugando, me dejaba atraer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo."[47] Consciente de la amenaza que podría representar la intrusión de la duda en forma permanente en su discurso, el narrador sólo se permite dudar "a veces" y, sobre todo, "jugando". Cuando la duda (¿la culpa?) respecto de su enunciación se hace demasiado imperiosa –cuando se hace "temerosa"– el narrador sabe que tiene que recurrir a la represión: "...tomé la resolución de no pensar, temeroso de hallar los adjetivos que correspondían a la muchacha..."[48].

Así como la autoridad ideológica del almacenero se basa en su propia calidad de representante de una de las instituciones del pueblo –la principal, la central– y está avalada y apoyada por las otras instituciones, su poder de enunciación se nutre en gran parte y en forma constante de enunciaciones secundarias (que a veces él deja aparecer directa aunque brevemente en el relato) que le proporcionan imágenes a partir de las cuales desarrolla su propia enunciación.

Cabe señalar que muy a menudo la enunciación procede visualmente:

"...quisiera no haber visto del hombre... "[49]
"...en general, me basta verlos..."[50]
"...lo volví a mirar y observé sus manos..."[51]
"...después empecé a verlo desde el hotel en ómnibus..."[52]

---

[46] Ibid., pág. 45.
[47] Ibid., pág. 46.
[48] Ibid., pág. 83.
[49] Ibid., pag. 33.
[50] Ibid., pág. 34.
[51] Ibid., pág. 35.
[52] Ibid., pág. 38.

Este procedimiento no es más que una intensificación del "yo lo imaginaba" con que arranca la enunciación, y ambos ponen de relieve el carácter imaginario de la enunciación del narrador. Desde este punto de vista, el narrador de *Los adioses* está abocado a una actividad de *voyeur* y cuenta con una red de "oídos y ojos"[53]: los de sus narradores y personajes dependientes –el enfermero, la Reina, el Dr. Gunz, Andrade, el chico Levy– quienes están constantemente "vigilando" al hombre a fin de suministrar al narrador-almacenero información e imágenes sobre el objeto de su "interés" –de su deseo– y permitirle ser casi omnisciente y omnipresente desde su centro imperturbable tras el mostrador. Estos narradores y personajes-*voyeurs* no tienen ningún poder de enunciación propiamente tal, incluso los que llegan a tomar la palabra directamente en el relato debido al "cansancio" del narrador, como veremos: gozan de una ilusión de poder experimentada vicariamente a través del poder real del narrador y de la necesidad que éste tiene de ellos; se sienten útiles, no poderosos; saben que el narrador, en el fondo, los desprecia pero está obligado a tolerarlos porque le son indispensables. El narrador, a su vez, experimenta sólo vicariamente las escenas que los "oídos y ojos" presencian en persona; no puede sino elaborarlas en su imaginación a partir de un interés obsesivo por el hombre que se hace cada vez más patente y explícito en su enunciación:

> "[el enfermero, las mucamas] (...) hablaban del hombre porque (...), aunque llegaron otros pasajeros, continuó siendo "el nuevo"; también hablaba el enfermero, porque necesitaba adularme y había comprendido que el hombre me interesaba."[54]

Ese interés por el hombre –con quien tiene un contacto directo mínimo y, en gran medida, mudo– tiene su contrapartida en el desprecio que le inspiran sus "acólitos": los halla mediocres, ignorantes; sabe que derivan de él su identidad y su poder ilusorios, que le deben "adulación" y "respeto". A su vez, el propio discurso del narrador depende de su interés por el hombre, de ese deseo lo suficientemente imperioso que lo impulsa a emprender la enunciación: su interés es su supervivencia en cuanto narrador. Sin embargo, ese interés tiene otro sentido, por cierto nada desinteresado[55]: el interés se paga, el narrador cobra su interés con las cartas de que se apropia. Esta relación entre "interés" y "apropiación" (en/de un cuerpo/un texto) se lee en el significante en las siguientes observaciones del narrador, que marcan etapas sucesivas:

> "Tal vez el hombre me creyera lo bastante interesado en personas y situaciones como para despegar los sobres y curiosear..."

---

[53] Ibid., pág. 115.
[54] Ibid., pág. 44.
[55] Véase el artículo, ya citado, de Sylvia Molloy, "El relato como mercancía: *Los adioses*", en el que se analizan otros aspectos complementarios de esta cuestión.

"...pude, muy pronto, eliminar los sobres que traían cartas de amistad o de negocios e interesarme sólo por los que llegaban regularmente escritos por las mismas manos..."[56]

El paso siguiente es, desde luego, el pago/la cobranza de su interés: el robo de las cartas, precisamente en un momento en que no ve al hombre ni sabe de él porque éste se ha "encerrado" en la casa de las portuguesas con la muchacha: es decir, se ha "salido" temporalmente a un lugar de marginalidad, de transgresión: estaban "fuera de todo"[57].

A este respecto, señalemos la relación del narrador con la escritura: hace de agente de correos, recibe y despacha cartas, paga sueldo (junto con el hotel y el sanatorio) al muchacho de los Levy, "que hacía de cartero"; por último, se apropia de cartas: es decir, recibe, maneja y se apodera de la escritura del otro, relación hasta aquí similar a la que tiene con la enunciación, ya que también se apropia de los discursos y las enunciaciones de terceros. Sin embargo, la diferencia estriba en lo siguiente: el narrador es productor de enunciación pero en lo que respecta a la escritura es antiproductor, como lo ha visto Josefina Ludmer[58]. Similarmente, los narradores secundarios –el enfermero y la Reina– y los demás personajes que cumplen alguna función de informantes o *voyeurs* son también antiproductores, productores vicarios de enunciación.

Ludmer señala acertadamente que los antiproductores de escritura cumplen siempre una función (generalmente represiva o manipuladora) en el "mundo "normal", congelado, adulto, responsable...", del que "se salen" los personajes "desterritorializados, los marginados" de Onetti, quienes, por lo general, siempre escriben algo ("escribir es salirse")[59]. Cuando tienen a su cargo la función de enunciación –como el narrador de *Los adioses*– los antiproductores de escritura (es decir, los que se apropian de la escritura del otro) desarrollan un discurso fundado en "el mito de su Imaginario" y, por ende, narcisista y antisocial[60], es decir, el discurso de un narrador no fiable:

"La verdad es el texto, lo escrito; la verdad se encuentra siempre, en Onetti, en el papel escrito o impreso (en cartas o fotos): las cartas de *Los adioses*, el testamento en *Historia del caballero de la rosa*, las fotos de *El album*, de *El infierno tan temido*, las cartas y fotos en *La muerte y la niña*."[61]

El suministro de imágenes y relatos al narrador por los narradores secundarios se intensifica a medida que avanza el relato; el narrador, por su

---

[56] Juan Carlos Onetti, op. cit., pág. 42
[57] Ibid., pág. 97.
[58] Josefina Ludmer, op. cit., pág. 176.
[59] Ibid., págs. 175-176.
[60] Ibid., pág. 199.
[61] Ibid., pág. 183.

parte, integra esas imágenes o discursos en forma cada vez más sutil e imperceptible en su enunciación, hasta el punto que no sabemos dónde termina la versión o visión del informante y dónde empieza la elaboración de esas imágenes/discursos. Como parte de esa elaboración, el narrador tiñe las imágenes recibidas con sus propios juicios de valor, descripciones parciales en ambos sentidos de la palabra: metonímicas y tergiversadas. A veces, en la misma frase, el narrador escamotea toda distinción entre lo que ve con los ojos y lo que ve con su imaginación:

> "No volví a verlos hasta la víspera de Reyes; no pude verlos de otra manera que cabizbajos (...), a través y hacia arriba de una noche en suspenso, hasta que el enfermero cruzó por la tarde desde el Royal, puso un codo sobre el mostrador y murmuró sin mirarme:..."[62].

Es decir: no vio al hombre y a la muchacha en varios días, durante los cuales sólo pudo imaginarlos "cabizbajos", hasta que el enfermero le trae información e imágenes frescas.

En un momento dado, hacia la mitad del relato, el narrador siente un cansancio súbito y un persistente dolor de cabeza. Este momento coincide exactamente con la llegada del ómnibus de la ciudad que trae por primera vez a la muchacha, la víspera de Año Nuevo:

> "Y la noche del 31 fue casi mejor, tuve más gente y hasta armé algunas mesas afuera. Pero a mitad de la noche empecé a sentirme cansado, aunque me ayudaba el chico de los Levy. De modo que cuando el enfermero oyó la bocina y salió afuera y vino a decirme sonriente (...) que llegaba el ómnibus de la ciudad (...), puse cara de sorpresa y de alegría pero empecé a desear con todas mis fuerzas que terminara la noche."

> "Atravesamos el escándalo de la medianoche y sólo puedo recordar mi dolor de cabeza, su palpitación irregular y constante."[63]

Hasta ese momento, el narrador-almacenero estaba seguro de que disponía de todos los elementos necesarios para tramar, "profetizar" la historia del hombre: la enfermedad y la carrera trunca, la mujer y el niño, además de los elementos que deduce, imagina o inventa. Sin embargo, al llegar la muchacha en el umbral mismo entre la última noche del año y el día de Año Nuevo, en "el escándalo de la medianoche", el narrador-almacenero se enfrenta con un elemento inesperado: se trata de un elemento que transgrede el orden establecido, que rompe la rutina, que desconcierta. Este es el principio del fin y aquí empieza a cambiar la relación de poder entre el narrador-almacenero y el personaje-hombre. El narrador se declara cansado y poco a poco irá delegando

---

[62] Juan Carlos Onetti, op. cit., pág. 91.
[63] Ibid., págs. 72, 74.

porciones mayores de su enunciación a sus narradores secundarios, el enfermero y la Reina; su propia enunciación estará cada vez más plagada de juicios de valor, de interpretaciones obscenas o perversas y cada vez más malintencionadas y ambiguas. El narrador-almacenero empieza a mostrarse vulnerable a los "accidentes" de la historia, los cuales parecerían estar planificados o provocados deliberadamente por el hombre. Al admitir su cansancio –especialmente al hacerlo en ese no-tiempo de la medianoche de fin de año– el narrador presiente el comienzo de su derrota, anuncia el fin de un estado de cosas tolerable y la apertura de otro "escandaloso", inestable, amenazador, que pone en entredicho las reglas del juego (de la enunciación, de la lectura y de la novela como estructura textual) vigentes hasta el momento. La llegada de la muchacha simboliza la irrupción de la pureza, de la juventud, de la honestidad, de la incorruptibilidad, de la esperanza en el mundo sórdido del almacenero y en el punto de vista tergiversador del narrador no fiable (y de lo nuevo, lo difícil, lo ambiguo, lo posible, en el círculo cerrado de la escritura/enunciación/lectura convencionales). Esta irrupción hace, por una parte, que el narrador-almacenero empiece a perder el control de sí mismo y revele cada vez más sus síntomas neuróticos y, por otra, que se sienta inseguro y quiera protegerse cerrando "la discutible historia", eliminando la ambigüedad:

> "Entonces (...) el enfermero y la Reina empezaron a contarme la historia del epílogo en el hotel y la casita. "Un epílogo", pensaba yo, defendiéndome, "un final para la discutible historia, tal como estos dos son capaces de imaginarlo." "[64]

Pretextando ese sorpresivo cansancio, el narrador utiliza a la Reina y al enfermero dejándolos aparecer como narradores directos para así también poder hacerlos responsables, echarles la culpa de las posibles mentiras o tergiversaciones que se digan. A partir de esa participación creciente del enfermero y la Reina hacia el final del relato, todos los habitantes pasan a ser *voyeurs* y, por ende, narradores potenciales:

> "Andrade montaba en la bicicleta y regresaba (...), pensando en lo que había visto, en lo que era admisible deducir, en lo que podía mentir y contar."[65]

> "Los clientes de Gunz y Castro volvieron a individualizar en seguida, con más exasperación que antes, cada una de las cosas que los separaban del hombre (...). No podían dar nombre a la ofensa, vaga e imperdonable, que él había encarnado mientras vivió entre ellos. Concentraban su furia en la casita de las portuguesas (...). Controlaban los pe-

[64] Ibid., pág. 111.
[65] Ibid., págs. 134-135.

> didos de botellas (...) y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo."[66]

> "Una vieja de la sierra había contado que se acercó un domingo a la casita para pedir fósforos, que una ventana estaba abierta y que el hombre, solo, de pie, desnudo, se miraba en el espejo de un armario..."[67]

Finalmente, la sinfonía de narraciones se hace cacofónica –otro signo de la desintegración de un orden representado por el narrador-almacenero– con versiones distintas de la misma escena ofrecidas por el enfermero y la Reina respectivamente:

> "En la versión del enfermero, Gunz alzó los hombros y dijo que no (...). En la historia de la mucama –ya no iba a casarse con el enfermero, llegaba al almacén sola y en las horas en que no podía encontrarlo– la muchacha bajó una noche para arrancar a Gunz de la cama (...). Gunz, sin entusiasmo, aceptó por fin subir hasta el chalet..."[68]

En otros tiempos, en que pensaban casarse, las versiones del enfermero y la Reina eran no sólo compatibles, sino complementarias:

> "Se reunían en el almacén, él y la mucama, todas las tardes, después del almuerzo (...). Yo les escuchaba contar y reconstruir el epílogo (...); era siempre en la tarde, con el enfermero y la Reina en el rincón, oyéndolos murmurar, sabiendo que se apretaban las manos."[69]

La disolución del vínculo enfermero-Reina –alianza que subyace, ya lo hemos dicho, la posición de poder del narrador-almacenero–, sumada a la cacofonía de voces que estalla como resultado del cansancio de éste, es un indicio más del derrumbe del orden narrativo imperante.

La derrota definitiva del narrador-almacenero es el suicidio del hombre, con lo que se desbarata su teoría: si bien en su profecía el narrador-almacenero predice la "no-salvación" del hombre, aludiendo a su falta de voluntad para curarse de la enfermedad, no sospecha en ningún momento que el hombre tendrá la voluntad de elegir su muerte. de ejercer su libertad hasta el final, lo cual, en su caso, podría decirse que equivale a "curarse", a "salvarse". El narrador-almacenero se equivoca: al atribuir al hombre una especie de desidia espiritual que lo hace incapaz de aceptar la enfermedad mortal y luchar contra ella, que lo obliga a

---

[66] Ibid., págs. 135-136.
[67] Ibid., pág. 142.
[68] Ibid., pág. 144.
[69] Ibid., pág. 113.

engañarse a sí mismo y eludir la realidad mediante una intensa actividad afectiva y sobre todo sexual con sus mujeres, especialmente con la muchacha (relación que las cartas revelan ser de otra índole), el narrador-almacenero deja de lado la posibilidad de que el hombre, perfectamente realista respecto de su situación, consciente de la inevitabilidad de su próxima muerte, disponga deliberadamente los últimos detalles de su vida, incluida la forma de su muerte, que es, a la vez, la forma de su venganza contra el narrador que pretende manipularlo, encerrarlo en su versión de la historia: un acto libre, no previsto por el detentador de los hilos de la narración, realizado por un personaje que, digno de Macedonio Fernández, se sale de la relación tradicional narrador-personaje, echando por tierra la concepción trillada de esas funciones y del relato mismo. El personaje de *Los adioses* se rebela contra los designios del narrador no fiable y crea su propio desenlace.

El personaje: "el hombre".

La única visión que el lector tiene del hombre está dada por el narrador a través de sus descripciones e interpretaciones (e invenciones) de las características físicas y personales del personaje. Sabemos que se trata de un narrador no fiable; por lo tanto, puede decirse que no sabemos a ciencia cierta nada del hombre: no lo conocemos directamente por su propio discurso. Sin embargo, es posible establecer ciertos elementos concretos, objetivos, en el texto que nos permiten acercarnos a este personaje. En primer lugar, hay una actitud inicial del hombre, un efecto del hombre en el narrador-almacenero que es lo que provoca el relato, lo que desencadena una reacción neurótica en el narrador-almacenero y pone en marcha un proceso de enunciación marcado por su carácter metonímico y manipulador. Esa actitud el narrador-almacenero la percibe como transgresora: el hombre, es decir, la existencia misma del personaje-hombre, pone en peligro su autoridad y su orden, amenaza su existencia en cuanto narrador. Esa postura transgresora del hombre tiene un nombre (y un lugar preponderante en la narrativa onettiana): es la autenticidad, que se opone diametralmente a la "no fiabilidad", a la actitud manipuladora del narrador. Este contraste apunta indirectamente a la naturaleza misma de la narración y del lenguaje: en éstos hay siempre una mediación, un diferimiento, un desfase; hay un corte al sesgo, un enfoque oblicuo, una capa de opacidad. El narrador vive la pasión –el *pathos*– del otro vicariamente, es incapaz de asumir una pasión propia dado que debe narrar, que es su auténtica pasión o, más bien, su auténtica obsesión. El narrador está fascinado por la pasión ajena, pero no puede vivirla en la inmediatez como el otro, como el sujeto de esa pasión. En este tipo de narración, en la que Onetti ha querido desnudar al máximo las funciones narrativas –y Luchting tiene razón cuando dice que "toda la novela, especialmente su narrador-testigo, no es sino una metáfora del quehacer de un narrador, de un novelista, en una

palabra: de Onetti en tanto que escritor"[70]–, el narrador padece una frustración original que es indispensable a su quehacer y que le impide ser, a su vez, un personaje pleno, tener una historia, desarrollar una acción en calidad de actante. Su única acción posible es narrar: es decir, precisamente, morir para la acción. En *Los adioses*, el narrador-almacenero está permanentemente detrás del mostrador, es decir, detrás y al margen de "la vida". Cuando creemos que lo veremos "actuar", en los preparativos para la fiesta de fin de año, se nos muestra cansado y destinado a permanecer en el eterno presente de la narración. El personaje-hombre vive su pasión en el tiempo narrativo y se caracteriza por "la atroz resolución de no mentirse"[71]. El narrador percibe esa vivencia como transgresión; el hombre, en cambio, la experimenta como afirmación de su autenticidad.

El hombre está siempre en oposición tópica o existencial, o ambas, al narrador-almacenero y al resto de los personajes de su relato: siempre es visto "de espaldas", "vuelta la cara", "de pie en el extremo más sombrío"[72], empeñado en "no ver nada, no queriendo otra cosa que no estar con nosotros, como si los hombres en mangas de camisa (...) constituyéramos un símbolo más claro, menos eludible que la sierra..."[73], "distinto, inconfundible", con su "vestimenta sin concesiones ni al lugar ni al tiempo"[74], "aplicado (...) a persuadir y sobornar lo que estaba mirando", y su "fidelidad al juego candoroso de no estar aquí sino allá"[75] –es decir, la transgresión del conformismo, el rechazo de lo obvio, de lo fácil a expensas de lo auténtico–, por oposición al juego del narrador-almacenero: "el juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas y que éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas"[76]. El narrador-almacenero quiere creer y hacer creer que el hombre desea eludir el presente mediante una serie de "defensas" que conforman su actitud transgresora de rechazo (no vivir en el pueblo, ser distinto, despachar las cartas en la ciudad, etc). Sin embargo, el hombre no elude, sino asume su condición y a la vez no se deja vencer por ella, mantiene su libertad de elegir su vida, de no someterse al ritual convencional impuesto por las circunstancias y por las instituciones que las rigen. El hombre lucha solapadamente por mantenerse fiel a sí mismo y no caer en el juego de mala fe del narrador-almacenero.

Al hombre se atribuyen las virtudes o valores relacionados con la autenticidad; como otros personajes de Onetti que representan esos valores, el hombre muere "antes de tiempo" y rehúsa transar con los que representan la inautenticidad, se sitúa del lado de una cierta pureza parca y

---

[70] Wolfgang Luchting, op. cit., pág. 201.
[71] Juan Carlos Onetti, op. cit., pág. 36.
[72] Ibid., pág. 33.
[73] Ibid., pág. 36.
[74] Ibid., pág. 38.
[75] Ibid., pág. 39.
[76] Ibid.

obstinada de los que, pareciendo ser víctimas, son los únicos que se salvan moralmente. El hombre de *Los adioses* se niega a integrarse en la vida del hotel de tuberculosos y, en cambio, decide alquilar el chalet de las portuguesas, "una casa donde se murieron tres hermanas y con la prima cuatro (...). Todas a los veinticinco años"[77], una "casita (...) con sus muebles envueltos en cretonas claras, sus toques de gracia marchita, concebidos por muchachas para hacerse compañía, trabajados por los alternativos pares de manos"[78]. Se trata de una elección deliberada del hombre, de una "afinidad electiva" por lo único en el pueblo que simboliza la pureza y la solidaridad, el grado máximo del amor para Onetti. Esto queda demostrado, además, por la ausencia de todo móvil de orden práctico en esa decisión: el enfermero señala con profunda extrañeza que "lo raro no estaba sólo en que le sobraban tres habitaciones ni en que desde la galería estuviera obligado a contemplar casi el mismo paisaje que recorría por las tardes: el puente sobre las piedras del río seco, el depósito de basuras del hotel"[79]. Por otra parte, se descubre que el hombre mantiene su habitación en el hotel, con lo que, a su vez, se suscita todo tipo de conjeturas acerca de su situación financiera y del gasto innecesario (excesivo, transgresor) que ello supone.

Después de establecer su actitud intransigente mediante actos inconformistas como su manera de vestir, su insistente deseo de privacidad y la constante afirmación de su individualismo, el hombre comienza a subvertir en foma cada vez más directa el orden impuesto por el narrador-almacenero y, al mismo tiempo, a provocar conjeturas cada vez más obsesivas por parte de éste y sus acólitos a fin de despistarlos y proteger su libertad. La decisión de alquilar la casa de las portuguesas, además de ser perfectamente coherente con su posición, tiene ese fin; sin embargo, da lugar a especulaciones, en este caso, del enfermero, que suponen una motivación interesada por parte del hombre, como por ejemplo que quizás el hombre estuvo enamorado de una de las portuguesas. Los pedidos de botellas de vino y, más tarde, la compra de los diarios, que el hombre se hace llevar al chalet, son otros actos que informan esa suerte de venganza paulatina del hombre contra el narrador-almacenero, la cual equivale, a fin de cuentas, a una rebelión y una liberación.

La llegada, primero de la mujer y el niño –objetos de curiosidad pero aún no de escándalo, dado que todos suponen que se trata de su esposa e hijo–, con quienes comparte su habitación en el hotel, y luego de la muchacha –verdadera "bomba" que provoca la indignación general– no pueden sino verse (a esas alturas de la historia, en que el hombre sin duda está consciente de la voluntad manipuladora y del malsano interés del narrador-almacenero) como actos que objetivamente (aunque el hombre no los realice para vengarse, sino simplemente para ejercer su libertad y prose-

---

[77] Ibid., pág. 51.
[78] Ibid., pág. 52.
[79] Ibid., pág. 53.

guir o terminar su vida según sus propios deseos) representan una venganza que se cumple póstumamente, al descubrirse el suicidio del hombre y el contenido de las cartas robadas por el almacenero, y al comprobarse que en el chalet de las portuguesas –presunto nido de una pasión adúltera o perversa– las botellas de vino y los diarios adquiridos yacían intactos. Este es el hecho, entre todos, que podría apuntar a una venganza concertada: sin embargo, tal es la ambigüedad a que nos somete la enunciación de este relato (y el escritor de este texto) que la crítica se ve limitada objetivamente para hablar del personaje principal, dado que éste no tiene discurso propio. Si no podemos remitirnos al discurso de un personaje tampoco podemos probar nada. Se dan en *Los adioses* dos extremos de la condición lingüística del ser humano: el discurso avasallador en su forma más densa, más opaca, más engañosa (del narrador), y la transparencia de la acción (del hombre), que invalida la palabra.

El hombre no sólo no participa en el discurso directo en *Los adioses* sino que el narrador, en su relato, lo muestra casi siempre evitando la palabra, es decir, la complicidad con el detentador del discurso:

> "Allí estaba, en los alrededores del hotel, antes y después del almuerzo –inmediatamente antes y después de llegarse hasta el almacén y pedirme sin palabras la carta que esperaba–."[80]

> "Tuvo que presentarse (...) y obligarme a conversar, (...) mostrando cortésmente que lo único que buscaba era hacerme recordar su nombre para evitar preguntarme, cada vez, si había llegado carta para él."[81]

> "Continuaba viéndolo entrar cada mediodía al almacén (...), haciéndome una corta, sorda ficción de saludo."[82]

La lucha que se entabla entre el narrador-almacenero y el personaje-hombre es un combate tácito:

> "Así quedamos el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de su botella de cerveza (...), para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento."[83]

---

[80] Ibid., pág. 47.
[81] Ibid., pág. 42.
[82] Ibid., pág. 47.
[83] Ibid., págs. 61-62.

Es evidente, además, que se trata, como hemos dicho, de un combate a muerte por y en el lenguaje: el personaje "por hacer desaparecer" al narrador, el narrador por "convencer" al hombre, es decir, apoderarse del otro mediante el discurso gracias a una manipulación efectuada en el proceso mismo de enunciación. Es precisamente en el fracaso de ese afán por convencer (al personaje, a nivel del enunciado, y al lector) que se mide la derrota final del narrador. El hombre, por su parte, logra su objetivo de "hacer desaparecer" al narrador-almacenero, ya que, con su suicidio, provoca abruptamente el fin de la historia y de la narración. El narrador, que se "sentía responsable del cumplimiento" del destino del hombre, se ve obligado a reconocer su derrota cuando lee, después de muerto el hombre, el contenido de una de las cartas robadas:

> "Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla, o los ojos de la muchacha en la fiesta de fin de año –y ni siquiera eso: los guantes, la valija, su paciencia, su quietud– para no compartir la equivocación de los demás, para no ayudar con mi deseo inconsciente. a la derrota y al agobio de la mujer que no los merecía..."[84]

Sin embargo, en el instante mismo de la aceptación de la derrota, empieza a funcionar el mecanismo de racionalización y de recuperación defensiva de su acto. Ya en el párrafo citado, el narrador, mediante una manipulación del lenguaje, que se opera en la cláusula subjuntiva "como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla...", en la que, a la vez. retoma el procedimiento metonímico con que se abre la enunciación, logra sustraerse a su propio error, corregirse a posteriori, mentirse y mentir. Luego de esa transición, la equivocación ha pasado a ser "de los demás" y la vergüenza se ha tornado mera inquietud por no dar la impresión de compartir esa equivocación. Las racionalizaciones se suceden a un ritmo precipitado a partir de ese momento:

> "Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso; otra."[85]

Estos intentos de racionalizar la situación están, desde luego, plagados de contradicciones: a través de todo su relato, el narrador hace una clara distinción entre la muchacha y la mujer, atribuye a cada una característi-

---

[84] Ibid., pág. 150.
[85] Ibid., pág. 151.

cas especiales que la simbolizan a lo largo del relato: por una parte, los guantes blancos, la "sonrisa alta y apenas arrogante", "la calma de los ojos chatos"[86], la aún incólume, juvenil pureza de la muchacha, que la asemeja moralmente a la actitud de autenticidad marginal del hombre; por otra, la letra ancha, el cuerpo ancho "sin llegar la gordura", "la pierna fuerte"[87] de la mujer madura con el niño, la cual ha transado con la vida y, en esa resignación, ha perdido el idealismo, descartado toda ilusión heroica o romántica. No obstante, para sus fines oportunistas, el narrador suprime esa distinción de fondo que él mismo habia establecido y reduce a la muchacha a su mínimo común denoninador con la mujer y las demás mujeres: el sexo.

El intento de "autorrehabilitación" del narrador va aun más lejos: haciendo gala y alarde de su poder narrativo, propone alterar, a posteriori, el orden de la enunciación y redistribuir los hechos del enunciado de forma a justificar su posición y lavarse de culpa:

> "Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol."[88]

Una vez más, el "como si" y el subjuntivo permiten entrever la verdad del narrador: su poder no es sino ilusión de poder y, en el fondo, sabe que se engaña sí mismo. Sin embargo, al descubrimiento del contenido de las cartas, que revela al narrador su equivocación respecto de las actividades y las relaciones del hombre con las dos mujeres, se suma otra sorpresa, que le revelará algo mucho más insólito: el indicio de una posible, incluso probable, estrategia del hombre con el fin de despistar al narrador-almacenero respecto de sus verdaderas acciones e intenciones, y vengarse así de la manipulación y la mala fe del narrador. En la casa de las portuguesas, donde yace el cuerpo del hombre suicida, el narrador-almacenero acude a verlo por última vez y descubre:

> "En el cuarto del fondo ... un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca, los que se hacía llevar por el peón del hotel; y en la cocina, una fila de botellas de vino, nueve, sin abrir."[89]

> "Yo miraba hacia la cama con todas mis fuerzas, creyendo posible averiguar por qué había pedido los diarios para no leerlos, por qué ha-

---

[86] Ibid., pág. 114.
[87] Ibid., pág. 55.
[88] Ibid., pág. 152.
[89] Ibid., pág. 153.

bía comprado las botellas para no abrirlas, creyendo que me importaba saberlo."[90]

Sobre esto el narrador no dice ni una palabra más: es posible, es lógico concluir que el narrador-almacenero "averigua" dentro de sí y, como resultado de esa indagación, "sabe". No obstante, fiel a sí mismo, demuestra ostensiblemente, para que no quede ninguna duda, su mala fe narrativa, su resentimiento contra los "puros" de la historia, la muchacha y el hombre:

> [la muchacha] "Estuvo inmóvil, sin lágrimas, cejijunta, tardando en comprender lo que yo había descubierto meses atrás, la primera vez que el hombre entró en el almacén –no tenía más que eso y no quiso compartirlo–, decorosa, eterna, invencible, disponiéndose ya, sin presentirlo, para cualquier noche futura y violenta."[91]

Sylvia Molloy también ha destacado la importancia del resentimiento, "pasión que suele animar a los personajes de Onetti"[92] y es, en efecto, esta actitud lo que más patentemente caracteriza la motivación y la intencionalidad del narrador-almacenero, el cual se ha "medido" con la muchacha en los siguientes términos:

> "Estaría más cómodo si la odiara, pensaba. Ella me sonrió mientras encendía otro cigarrillo; continuaba sonriendo detrás del humo y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto. Ella venía e iba, acababa de llegar para sufrir y fracasar, para irse hacia otra forma de sufrimiento y de fracaso que no le importaba presentir."[93]

Cabe señalar, además, que tanto en este párrafo como en el citado inmediatamente antes, el narrador se complace en "profetizar", desvirtuándolos, el carácter y el destino futuros de la muchacha, como pretendió hacer con respecto al hombre.

El fracaso final del narrador –el que se le haya rebelado su personaje, el que se haya "equivocado", el que haya tenido que sentir vergüenza y arrepentimiento, aun si al tiempo los niega– está relacionado con la negatividad inherente a su condición de narrador y, especialmente, de narrador no fiable. Su resentimiento contra el hombre y la muchacha tiene un doble cariz: primero, por ser personajes que encarnan la autenticidad, la pureza

---

[90] Ibid., pág. 154.
[91] Ibid., pág. 157.
[92] Sylvia Molloy, op. cit., pág. 272.
[93] Juan Carlos Onetti, op. cit., págs. 108-109.

(por oposición a la no fiabilidad y al oportunismo del narrador) y, además, por el hecho mismo de ser personajes, que pueden "ir y venir", actuar en una trama como sujetos del enunciado, lo que le está vedado al sujeto de la enunciación, a ese narrador "minúsculo, sin significado, muerto".

APUNTES SOBRE SUJETO/IMAGEN/TEXTO EN *PARADISO*

I. SUJETO: PUNTO

Cuando estábamos en presencia de Fronesis, su punto errante no dejaba de acecharlo, de avivarle su ámbito. Hacía recordar aquella frase de Kandinsky, que nos afirma "que un punto vale más en pintura que una figura humana", pero Fronesis mantenía una perpetua relación favorable entre su figura y su punto. Mientras su figura estaba, el punto, recorriendo todas las mansiones del castillo de su ámbito, le daba una presencia de hechizo... En su ausencia el punto retornaba, más que su figura, siguiendo ese consejo del mismo Kandinsky, de que la punta del cuchillo al actuar sobre la placa negra del grabado engendra un punto que rompe su contorno. Y así era la ausencia de Fronesis, cuando el punto empezaba a actuar en el recuerdo, se deshacía como una gárgola en su ámbito, la araña dejaba su tela para abultarse con la sangre de todas las criaturas adheridas, y era entonces un punto inexorable, que engendraba el acecho y la tensión en el más inesperado sitio de un cuadrado.[1]

Figura y punto: dos caras de un sujeto cuya dialéctica traza los meandros de la enunciación, la tensión del discurso. En presencia de la figura, el punto deviene errante, se aleja y ensancha su ámbito, creando el espacio simbólico, punto errante que es verdadero contrapunto del sujeto en tanto imagen, que le tiende redes, le teje una tela de araña a su alerededor, dándole una "presencia de hechizo". En ausencia de la figura, el punto concentra su presencia en la placa negra, en el no-ser del sujeto, en su recuerdo, o sea, en su negatividad: punto "inexorable", lugar del deseo, engendrador de significante, vehículo de enunciación.

---

[1] José Lezama Lima, *Paradiso*, México, Era, 1968, págs. 254-255.

Figura presente/punto errante, figura ausente/punto inexorable: se trata de un sujeto siempre incompleto que no está nunca fijo, no es nunca evidente. La enunciación, como la visión para el artista, es, según Merleau-Ponty, "la posibilidad de estar ausente de sí mismo, de asistir desde adentro a la fisión del Ser..."[2]

Toda escritura es deseo, todo deseo es ausencia, toda ausencia presencia metonímica y significante, tela agujereada, posibilidad de aparición de un sujeto de enunciación, "punta del cuchillo" que taladra la placa negra, punto que irrumpe en el lugar de la negatividad, *jora* semiótica[3], desde donde engendra "el acecho y la tensión"; desde esa oquedad, que es lo propio de la enunciación, el sujeto articula "el crecimiento y la mengua"[4], la tela de araña o el árbol significante por un lado, el corte simbólico, la rotura del contorno, la "penetración en el acto de poesía"[5], por otro.

Esa errancia, ese desear, intransitivos, como el acto de escribir, esa negatividad de que se nutre el sujeto de enunciación –sujeto de dos caras, placa negra y contorno agujereado– es lo que Sarduy describe como "el sol genético, el que llevamos en la mano, trazo que nos precede y que, como el habla o el movimiento, está cifrado desde siempre, sin historia ni origen, en la hélice de la herencia. (...) Pulsión primera de la mano (...) que en un instante resurge: la mano recupera su facultad de producir, desea por sí sola, independiente de la totalidad del cuerpo que la comprende, máquina, libre"[6].

Paul Klee, citado por Merleau-Ponty, ya había descubierto ese "sol de la mano" en relación con la visión, proceso de "enunciación" en pintura:

> "La pintura no busca lo exterior del movimiento, sino sus cifras secretas... En el fondo inmemorial de lo visible algo se movió, se encendió e invadió su cuerpo, y todo lo que [el artista] pinta es una respuesta a esta suscitación, y su mano no es sino "el instrumento de una voluntad lejana"."[7]

> "Cierto fuego pretende vivir, se despierta; guiándose a lo largo de la mano conductora, alcanza el soporte y lo invade, luego cierra, como centella saltarina, el círculo que aquél debía trazar: regreso al ojo y más allá."[8]

---

[2] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, pág. 81 (traducción de la autora).

[3] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Eds. du Seuil, 1974, pág. 41.

[4] José Lezama Lima, "Introducción a un sistema poético", en *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral Eds., 1971, pág. 73.

[5] Ibid.

[6] Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974, pág. 111.

[7] Maurice Merleau-Ponty, op. cit., pág. 81 (traducción de la autora).

[8] Paul Klee, en Maurice Merleau-Ponty, op. cit., pág. 85 (traducción de la autora).

Roberto Echavarren ha demostrado cómo esta concepción del sujeto como figura y punto, imagen y corte, presencia y ausencia, aparece, de manera homóloga, en el episodio sobre la crisis de identidad –problemática del sujeto– en el primer capítulo de *Paradiso*: "El abuelo descubre que sus raíces no son las de su identidad nacional sino las del árbol de significantes engendrado por su punto errante en el espacio simbólico inaugurado por la negación paterna"[9]. Vemos allí también que la formación y el trabajo del sujeto que se expresan en la enunciación (del sueño, del discurso) o escritura (del texto) significantes, son funciones de la negación paterna: el abuelo accede al sujeto, encuentra su identidad, al aplicar su poder de negación / separación / exclusión paternas con respecto al árbol en su sueño y confiriéndole carácter de significante en un espacio otro, simbólico. Para Cemí, sujeto enunciador en *Paradiso*, como para el propio Lezama, el deseo, la vocación de escritura, pasa por el deseo del Otro ausente, negado, por la muerte del padre: "La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de la imagen"[10], y por el encuentro con Oppiano Licario, testigo de la muerte del padre, tercero que es testigo/ausencia, "temporal móvil desconocido" entre Cemí y su pasado, vértice del triángulo que lo inicia en el orden simbólico de la imagen, "subrayando el traspaso del aliento a la voz"[11], dándole dirección y sentido a la trayectoria de Cemí. Recordemos que en sus iniciaciones previas –a la "lectura" del orden simbólico familiar y a la escritura sobre la superficie del muro– Cemí precisó a un tercero iniciador, representante de la función paterna: sucesivamente, Baldovina y Mamita, emisarias y protectoras de la Ley.

El advenimiento del sujeto punto/figura pasa, entonces, por su intersección con el "temporal móvil desconocido", el cual permite al sujeto alcanzar toda su dimensión significante: "El ente congnoscente lograba su esfera siempre en relación con el tercer móvil errante, desconocido... Así, en la intersección de ese ordenamiento espacial de los dos puntos de analogía, con el temporal móvil desconocido, situaba Licario lo que él llamaba la *Silogística Poética*"[12], el advenimiento del sujeto a la creación poética, a la Imagen.

II. IMAGEN

El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iban desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales.

---

[9] Roberto Echavarren, "Obertura de *Paradiso*", *Eco*, núm. 202, Bogotá, agosto de 1978, págs. 1075-1076.

[10] José Lezama Lima, en Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1971, pág. 10.

[11] José Lezama Lima, "Introducción a un sistema poético", op. cit., pág. 74.

[12] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 458.

(...) Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modelación palpable, luego entre una modelación intangible y una modulación casi visible, pues parecía que llegaba a tocar sus formas, cerrando un poco los ojos. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad que se contrae para parir, y la cantidad, que en unidad de tiempo reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza.[13]

Se trata aquí de una teoría poética que se revela como práctica al tiempo que postula sus coordenadas epistemológicas; que niega de partida toda separación entre teoría poética y práctica poética, entre percepción y fenómeno, entre creación poética y realidad exterior. La única distinción epistemológica se establece, no "entre poro y poro", sino entre "los poros y las estrellas", en las propias palabras de Lezama, es decir, entre naturaleza (todo lo perceptible humano) y sobrenaturaleza (la naturaleza conjugada con la *terateia* o portento, cuyo resultado es la imagen lezamiana, dimensión casi mágica producida por la incorporación "de un mundo extensivo y un súbito"[14]). Allí, en esa distinción, se ubica precisamente la síntesis que opera la imagen poética: emanación "animista" de las palabras, aliento creador que asciende y es devuelto, como transitado por la sobrenaturaleza, convertido en maravilla: "...marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago. Marcha de ese discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen"[15].

Ese "animismo" de la palabra hace que ésta se desprenda de su contexto referencial, se libere, y adquiera un poder generador de significado –poder significante–, un magnetismo que imanta otras palabras ("modulación invisible"), una plasticidad dinámica ("modelación palpable") que dibuja otras visiones, y el reverso de cada uno de estos movimientos, manifestándose la intangibilidad de lo material y la visibilidad de la energía. Esta "vida" de las palabras produce un desplazamiento constante del sentido y revela la ambivalencia, la relación entre "el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce...", "la mirada que se fija" –espacio de la significa-

---

[13] Ibid., pág. 377.
[14] José Lezama Lima, "Introducción a un sistema poético", op. cit., pág. 70.
[15] Ibid., pág. 71.

ción, de la "posicionalidad"[16] del sujeto– y "la cantidad..., el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija", o sea, la "cifra secreta" de Merleau-Ponty a que aludimos antes, el espacio semiótico, ondulante y vibratorio de las pulsiones.

La imagen, en sus desplazamientos sucesivos, también se revela como oleaje, marea que se retrae, o aliento que emana, asciende y adquiere dimensiones inesperadas, regresando teñidos de significaciones agregadas, envueltos en prodigio: "Interroga [el discurso poético] desdeñosamente, en la extensión que domina, y siente en esa dimensión que castiga la aparición de los objetos que entrelaza, para romperlos de nuevo en una ausencia que logra imantar su corriente. Maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de sus instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia, como de golpe en el costado o de escintilación enrrante detrás de la prodigiosa piel de su duración"[17].

Es este el poder germinador, "incorporativo", de la imagen: negándose, ausentándose de su recinto original, adviene a su dimensión propiamente poética, en la que "éste es aquél, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera. El árbol como sombra de la hoguera petrificada; la hoguera, discutiendo con el viento, mueve sus brazos como hojas. Igualado el árbol con la hoguera, el éste con el aquél, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible..."[18], dimensión que recorre, abarcándola, la extensión del cosmos y regresa al hombre, aportándole el conocimiento infinito del demiurgo: "Licario se nutría, en su extensibilidad cogitada, de esas dos corrientes: una ascensión del germen hasta el acto de participar, que es conocimiento para la muerte, y luego en el despertar poético de un cosmos que se revertía del acto hasta el germen por el misterioso laberinto de la imagen cognoscente."[19]

La "mirada fija" del espacio gnóstico y la "cantidad encarnada en el tiempo" son elementos, como hemos visto, que se conjugan, "como el tiempo aliado con el fuego en la preparación de lo incorporativo", en un proceso de enunciación que es descrito aquí como "proceso de cocción"[20] de la significación, del conocimiento, del cual "se nutría" Licario, proceso que "va evaporando un sentido para el agrupamiento espacial. Una evaporación coincidente, ascendente también, como si le llevase un homenaje al cielo paternal. Otras veces esa evaporación terrenal se encontraba un camino inverso con el aliento, punto también que descendía de los dioses a las inmensas extensiones de la nocturna"[21].

---

[16] Julia Kristeva, op. cit., pág. 41.
[17] José Lezama Lima, "Introducción a un sistema poético", op. cit., pág. 71.
[18] Ibid., pág. 93.
[19] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 459.
[20] Roberto Echavarren, op. cit.
[21] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 377.

En el desarrollo germinativo de la imagen, es el tropezón –la *tuje*[22], que Lacan redefine a partir de Aristóteles– con el "temporal móvil desconocido" lo que determina "la decisiva creación de un logos poético, (...) esa otra veracidad que sólo nos acompaña cuando hemos atravesado el muro de Anfión"[23], trascendiendo los dos términos de la analogía y a veces trascendiéndose a sí mismo y operando "su conversión en un cuerpo no subordinado a los tres puntos anteriores, pues aquella inicial morfología iba a la zaga de una esencia esperada, cuando de pronto el resultado fue la presencia de otro neuma que aseguró su forma misteriosamente"[24].

Este cuerpo insubordinado, esencia inesperada de "la búsqueda verbal de finalidad desconocida"[25], ese otro neuma que asegura su forma, es el Texto.

III. TEXTO

El griego permaneció siempre fiel a lo que llamaba el dromenón, el hecho realizado, que era para ellos como un teorema, como una conversación desenvuelta como una danza, o una carrera donde los cuerpos hermosos eran impulsados por la luz. El dromenón era en el espacio como la aparición de la flor, una medida que respiraba. El cuerpo, como se ve en el Charmides de Platón, es el súbito de una reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen. En cada hombre esa imagen repta con mutaciones casi inapresables, pero ese inasible tiene la medida de su sexualidad.[26]

El *dromenón* (del griego *dromos*, carrera o distancia de la carrera) que, según la interpretación de Lezama, es el hecho realizado en cuanto "medida que respira" o teorema de un cuerpo, fenómeno, aparición material surgida de la nada, forma, imagen, es también teorema del texto. Es la vuelta del "oleaje innumerable", en su forma momentáneamente fija, que no es más que un nuevo comienzo, germen, epifanía o resurrección. En palabras de Merleau-Ponty, podría describirse este teorema del cuerpo como "equivalente interno", "fórmula carnal"[27] que la presencia de las cosas suscitan en el sujeto, "diagrama de lo visual-concreto en el cuerpo", su "pulpa o revés carnal"[28], es decir, textura corporal de lo imaginario.

---

[22] Véase Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral Eds., 1977, págs. 63-66.
[23] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 458.
[24] Ibid.
[25] Ibid., pág. 377.
[26] Ibid., pág. 276.
[27] Maurice Merleau-Ponty, op. cit., pág. 22 (traducción de la autora).
[28] Ibid., pág. 24 (traducción de la autora).

El texto aparece así como textura o unidad, pero es también una dinámica o fraccionamiento, un funcionamiento de "una furiosa causalidad", de la progresión morfológica de la imagen a través del análogo y del "tercer móvil desconocido", del encuentro, tanto para la frase como para el sujeto, "entre su azar y su destino"[29], y de ahí su carácter "entre la pesadumbre del círculo y la alegría de la espiral"[30]: texto que es al mismo tiempo búsqueda y *trouvaille*, "conversación desenvuelta" en que las frases se responden unas a otras y "ausencia de respuesta"[31], "exorcismo verbal"[32] realizado por Licario, que "estaba siempre como en sobreaviso de las frases que buscan hechos, sueños o sombras, que nacen como incompletas y que les vemos el pedúnculo flotando en la región que vendría con una furiosa causalidad a sumársele."[33]

Explosión o fragmentación de un texto y su reconstitución, centro de refracción constante y "ofuscadora cantidad de luz"[34], embrión y punto de fuga: todo ello es el texto paradisíaco, "pues al final siempre la luz deja sobre la pared un ojo de eterno recomenzar, un ojo que tiene algo de semilla, de diamante, de meteorito."[35]

[29] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 488.
[30] José Lezama Lima, Centro de Investigaciones Literarias, op. cit., pág. 27.
[31] José Lezama Lima, *Paradiso*, pág. 489.
[32] Ibid., pág. 459.
[33] Ibid.
[34] Ibid., pág. 487.
[35] José Lezama Lima, Centro de Investigaciones Literarias, op. cit. págs. 36-37.

INSTANCIAS DEL SUJETO EN UN TEXTO DE BORGES: *HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA*[1]

Intentaremos explorar las distintas manifestaciones del sujeto en *Hombre de la esquina rosada*[2] partiendo de una aproximación a la problemática del sujeto propuesta por Jacques Lacan en sus *Ecrits*[3]. La premisa básica de Lacan, derivada de los postulados de la lingüística estructural expuestos principalmente por Saussure y aplicados al pensamiento freudiano, es que el inconsciente está estructurado como un lenguaje: ambos discursos se inscriben en una "cadena significante" en la que el sujeto inconsciente se revela en las fallas del discurso consciente. Por otra parte, Lacan propone un sujeto en proceso, nunca fijo, sino oscilante entre los dos momentos de su constitución: la identificación imaginaria o especular con el otro y el reconocimiento de una identidad propia, separada del otro, objetivizada por la mediación del lenguaje u orden simbólico, momentos que están regidos por una ley única, la de lo simbólico o ley paterna. A su vez, en el plano de la literariedad se explaya el doble aspecto del lenguaje como significante y significado, y el sujeto de ficción se desdobla en sujeto de la enunciación y en sujeto del enunciado, manifestándose en las distintas instancias del texto: narrador/personaje(s)/narratario (a nivel interno), y autor/lector (a nivel externo). Nos ha parecido interesante investigar, partiendo de los conceptos lacanianos y estructuralistas antes mencionados, las manifestaciones y la trayectoria del sujeto en este cuento de Borges, en el que el narrador ha de pasar por una serie de transformaciones, superar una serie de etapas u obstáculos, para acceder a su propia identidad y a la condición de sujeto de enunciación. Esta trayectoria nos parece expresar, en sus diversos momentos, la naturaleza compleja, des-

---

[1] Versión revisada del ensayo homónimo publicado en *Caronte*, núm. 1, Nueva York, primavera de 1983.
[2] Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, págs. 329-334.
[3] Jacques Lacan, *Ecrits*, París, Eds. du Seuil, 1966.

doblada, del sujeto, al mismo tiempo que su carácter dividido, incompleto, deseante, en el sentido de que añora una unidad irremediablemente perdida.

La narración de *Hombre de la esquina rosada* arranca con una declaración del narrador que es, paradójicamente, casi agresiva en su tono defensivo, dirigida a un detractor virtual o receptor incrédulo: una aserción con la que el narrador pretende convencernos de su autenticidad y justificar su derecho a enunciar, a tomar la palabra:

> "A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios..."[4]

El narrador sabe que existen razones por las cuales el receptor podría poner en duda su calidad de sujeto de enunciación, vacila al tiempo que transgrede, y esa vacilación se manifiesta en el significante. De partida, en esa primera frase, la primera persona, reiterada en el complemento indirecto pero a su vez relegada a un mero dativo, desluce un tanto al lado del otro sujeto que se perfila ya como sujeto del enunciado, nombrado y adjetivado (pero muerto): "el finado Francisco Real". Ya desde esta primera frase notamos cierto desfase entre, por un lado, la relativa modestia del narrador en su presentación de sí mismo –modestia mitigada, sin embargo, por el tono apremiante y por su posición de fuerza en el relato, la de enunciador– y, por otro, la vistosa presentación de Francisco Real, estableciéndolo inmediatamente como personaje principal, el cual, no obstante, está muerto, ha perdido la palabra. A pesar de ciertas indicaciones en el texto que podrían atentar contra su derecho a erigirse en narrador ("éstos no eran sus barrios", "arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche..."[5]), nuestro emisor insiste en persuadirnos de que es auténtico ("Yo lo conocí..." –aquí es casi audible el énfasis en el "yo"–, "esa noche (...) es noche que no se me olvidará..."[6]) y de que posee información que no sospechamos, aludiendo inmediatamente a actos de otros dos personajes cuyo significado promete revelarnos para así establecer de una vez por todas su credibilidad en tanto sujeto de enunciación:

> "...como que [en esa noche] vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho, y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo."[7]

Ante la ignorancia del receptor, el narrador apela a su propia familiaridad con los hechos y se esfuerza por asegurarle de que se trata de una historia importante, por lograr que se le tome en serio:

---

[4] Jorge Luis Borges, op. cit., pág. 329.
[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Ibid.

"A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditado para el cuchillo..."[8]

A propósito de este Rosendo, admirado por su fama de valiente, el narrador nos da otra pista sobre su propia identidad:

"Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir..."[9]

Se trata, por tanto, de un narrador que ocupa también un lugar al interior de la historia, que alternará entre el "yo" enunciador que narra y comenta los hechos desde un tiempo/espacio exterior a lo narrado, y un "yo" o un "nosotros" ("yo" + "ellos") que, a la vez que narra, se diluye de alguna manera en lo narrado y apunta a una posición aparentemente secundaria, como de mero observador, en la acción propiamente tal, frente a personajes que durante la casi totalidad del relato desarrollan la acción y son objeto de la enunciación (sujetos del enunciado). En la medida, pues, en que el narrador es interno a la ficción –está contando una historia que él presenció– aparece, por ahora, subordinado a los actantes principales (Rosendo, Francisco Real) y se empeña en presentarse a sí mismo como "uno del montón", alguien sin importancia, un "nadie", a la vez que despliega una admiración desmesurada por los personajes principales, especialmente por Rosendo en un comienzo:

"Los mozos de la villa le copiábamos hasta el modo de escupir..."[10]

"Los muchachos estábamos desde temprano en el salón de Julia..."[11]

"Me dio coraje sentir que no éramos naides..."[12]

"...una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistá..."[13]

Nuestro narrador, entonces, hasta bien entrado el relato, nos parece estar usurpando un lugar de enunciación que aparentemente no merece, dada esa condición de "naide", de no-sujeto objetivado por otros personajes-sujeto en el enunciado. A nivel del enunciado, el narrador ("yo" o "nosotros") tiene una relación de identificación imaginaria, especular, con el Otro, con el sujeto actante, ya que su propia identidad como sujeto de-

[8] Ibid.
[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] Ibid., pág. 332.
[13] Ibid., pág. 330.

pende de la percepción –de la mirada– del Otro. Esta contradicción inicial entre un narrador que se erige en sujeto de la enunciación pero que a la vez es objeto del sujeto del enunciado da lugar a una enunciación poco segura de sí misma que siente la necesidad de justificarse ante su receptor: enunciación vacilante, a la defensiva, mientras subsiste la posición ambivalente del emisor.

Esta contradicción planteada entre la relación sujeto/Otro en el enunciado y el acto mismo de enunciación en una primera parte del texto será resuelta por el narrador a partir de un acto a nivel del enunciado a través del cual accederá al orden simbólico, asumiendo plenamente su calidad de sujeto detentador del lenguaje y de la Ley y justificando así su toma de la palabra. El acto que hace posible este acceso al sujeto es una muerte –la muerte de Francisco Real a manos del narrador– que se traduce en el significante por un corte y un vacío: por una parte, el pasaje del sujeto a otro espacio, externo y opuesto al lugar de la acción, la noche, que es, al mismo tiempo, espacio-otro del sujeto, espacio de la pulsión, lugar del inconsciente; y por otra, la elisión del acto mismo en el texto por medio de un procedimiento de elipsis radical. A su vuelta de ese pasaje por la muerte/noche, por su propia negatividad, el sujeto reaparece transfigurado, ya que en ese proceso ha abandonado la identificación especular con el Otro y accedido a la propia identidad. Este acto del narrador redunda también en el pasaje –anunciado en el primer párrafo de la enunciación– de los sujetos del enunciado a otros espacios, distintos de los que ocupaban inicialmente, desplazamiento que remeda las sucesivas sustituciones imaginarias del sujeto, a saber:

Francisco Real, hombre del Norte, cuya irrupción en el Arroyo (el Sur) es el pretexto de la narración (la llegada de lo insólito, con su carga de amenaza y de peligro, a Villa Santa Rita: "la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente de ruedas coloradas..."[14]) pasa de actante principal del enunciado a ser muerto, y es lanzado por la ventana al río Maldonado para luego quedar relegado a un mero recuerdo, a un mito.

Rosendo Juárez, del Sur, donde ha adquirido ya estatura casi legendaria, termina "[dejando], para no volver, el Arroyo"[15], no en calidad de muerto sino de algo peor: en calidad de "naide".

La Lujanera, emisaria y protectora de la Ley, se desplaza cada vez que un personaje sustituye a otro en la progresión constitutiva del sujeto: de Rosendo pasa a Francisco Real cuando éste reemplaza al primero como detentador de la Ley, y de Real la Lujanera pasa al narrador, que se encarga de matar al intruso, restableciendo el código de honor del Arroyo y adueñándose de la Ley.

---

[14] Ibid., pág. 329.
[15] Ibid.

Estos desplazamientos subjetivos, así como los desplazamientos topográficos que los significan, encuentran su sentido en función de un orden paradigmático –simbólico, significante– que rige la acción y en el que el coraje es significante de la Ley y la voz lo es del Lenguaje, por oposición a la cobardía y al silencio, respectivamente:

Orden simbólico	Atributos del sujeto	Significante material
la Ley	el coraje	el cuchillo
el Lenguaje	la voz	el pronombre "yo",
	la identidad individual	el nombre
	Atributos del no-sujeto	
	la cobardía	
	el silencio	

El coraje –significado por el cuchillo, símbolo fálico– y la voz –materializada por la toma de la palabra– son, pues, los atributos del sujeto en el enunciado. Rosendo, el primer actante que aparece como sujeto, es poseedor de la Ley al principio del cuento por cierta reputación de valiente que le atribuía la gente del Arroyo, ya que "nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes"[16]. En el momento de probar su valentía, sin embargo, Rosendo rechaza primero el desafío verbal de Francisco Real al permanecer en silencio, callando la voz, y dando la espalda, lo que equivale a negar otra clase de palabra, la mirada: "Rosendo (...) que no se había movido para eso de la paré del fondo, en la que hacía espaldas, callado..."[17] y, acto seguido, rechaza el cuchillo que le ofrece la Lujanera tirándolo por la ventana (prefiguración de cómo habrá de terminar más tarde el Corralero) e invalidando así su derecho a representar la Ley, a erigirse en verdadero sujeto. Francisco Real ha empuñado el cuchillo y tomado la palabra, primero dirigida a Rosendo, el único sujeto que reconoce en "el montón", y luego, al revelar Rosendo su condición de no-sujeto, el Corralero se dirige al resto de los presentes. Reemplaza así a Rosendo en tanto sujeto verdadero de la acción y merecedor de la Lujanera, protectora del código simbólico que estructura la trama, quien reconoce en Francisco Real al nuevo detentador de la Ley. Ya desde la primera aparición de Francisco Real en el salón de Julia el narrador prefigura la importancia que tendrá este personaje:

> "...llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz. El hombre era parecido a la voz..."[18]

Golpe: Ley ("autoridá"); voz: Lenguaje. A continuación, el hombre habla, materializa esa voz en primera persona y se nombra reiteradamente:

---

[16] Ibid.
[17] Ibid., pág. 330.
[18] Ibid.

"Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero, buscando a un hombre de coraje y de vista."[19]

A lo que Rosendo, como hemos visto, responde con silencio y cobardía, y así pierde su nombre: "Déjalo a ése..."[20], dice la Lujanera. El Corralero entonces abraza a la Lujanera, reconociendo así su papel emblemático, simbólico, y se dirige a los otros –"los musicantes" y "los demás"– y les ordena seguir con la fiesta.

Para el narrador, esta "subversión" del sujeto llevada a cabo por Francisco Real en el enunciado es paralela a la subversión de su propia identificación imaginaria con Rosendo, que era uno del Arroyo, alguien con quien era posible una relación especular. Rosendo, en tanto Otro, era el mismo, lo mismo, que el narrador: la Ley era detentada por uno de "los muchachos", uno de "nosostros", erigido en jefe con más o menos justificación, en virtud de una apariencia de Ley más agresiva o menos inhibida que las otras.

Francisco Real, sin embargo, es un extraño, procedente de un espacio opuesto, potencialmente hostil –el Norte–, cuya usurpación de la Ley y de lo que ella conlleva –la Lujanera– hace imposible una identificación ideal de "los muchachos" y por tanto del narrador con él. Esta usurpación equivale, en cambio, a una humillación, a una castración colectiva. Francisco Real es el Otro que viene a interponerse entre el narrador y su imagen especular, provocando en el narrador una separación definitiva del "nosotros" y una asunción del "yo" en cuanto actante, y ya no mero observador, del enunciado, por una parte, y por otra en tanto sujeto de enunciación: yo dividido que apunta a un desgarramiento del sujeto como requisito para su acceso al orden simbólico.

Esta evolución del narrador se inicia con un momento de introspección en que el narrador expresa la "vergüenza" –vacío de identidad, expresión de la carencia que experimenta el sujeto en su transición a lo simbólico– que le ha producido la humillación/castración sufrida por él y los otros del Arroyo:

"Debí ponerme colorao de vergüenza. (...) Me dio coraje de sentir que no éramos naides."

"...pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas. (...) ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo..."

"Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar."[21]

---

[19] Ibid., pág. 331.
[20] Ibid.
[21] Ibid., pág. 332.

La milonga fluye a través del enunciado como el río subterráneo del inconsciente, de lo pulsional. En *Evaristo Carriego* Borges se aproxima ya a la idea de que la música expresa, sin mediación, algo que está más acá del lenguaje, es decir, la subjetividad profunda, la pugna de lo pulsional en el inconsciente:

"El tango (...) y las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta."

"...la música es la voluntad, la pasión; el tango antiguo (...) suele, directamente, transmitir esa belicosa alegría..."[22]

La milonga hace fugitivamente su aparición en el enunciado en calidad de significante para marcar los distintos momentos de la evolución del sujeto. Primero, inmediatamente antes de la entrada de Francisco Real, cuando el narrador es todavía presa de la identificación especular con Rosendo:

"El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño..."[23]

Dice Borges en *Evaristo Carriego*:

"Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor."[24]

Es decir, proporcionarles una imagen ideal, ilusoria, de sí mismos: una identificación imaginaria. Subordinándose a la voluntad del tango, el narrador y los otros viven el código del coraje, el cual es llevado efectivamente a la acción por los sujetos con los que establecen una identificación especular. Al mismo tiempo, son arrastrados por el tango, como por una fuerza inconsciente que no pueden controlar, a una "diversión", a un espacio-otro del yo cuya "lógica" –como la del sueño– son incapaces de comprender desde una reflexión consciente.

La milonga aparece después cuando Francisco Real ha reemplazado a Rosendo en tanto sujeto y se ha erigido en Ley, y ordena a los presentes que prosigan con la música y el baile:

---

[22] Ibid., pág. 161.
[23] Ibid., pág. 330.
[24] Ibid., pág. 162.

> "La milonga corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy grave (...) y salieron [Francisco Real y la Lujanera] sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango."[25]

Por último, en los momentos en que el narrador siente la vergüenza colectiva y está a punto de decidir el acto que le devolverá su identidad, la milonga lo impulsa frenéticamente con su carácter arrasador, de "diversión", de "incendio", de "marejada", a salir a la noche, a encontrarse con la muerte, una muerte: su acto:

> "¿Basura? La milonga déle loquiar, y déle bochinchar en las casas, y traía olor a madreselvas el viento..."[26]

La noche es el otro espacio, el no-lugar (por oposición al salón de Julia, lugar del enunciado, y al texto, lugar de la enunciación) donde se produce, para el narrador, su transformación de no-sujeto en sujeto. La noche, oximorónicamente iluminadora, prefigura –en tanto hueco, vacío, negatividad, ausencia significante que engendra una presencia, un acto, un sujeto– el corte en la acción y la acción misma: el acto a nivel del enunciado y la elipsis del acto en la enunciación. El acto consiste para el narrador en morir y dar muerte: morir para renacer como sujeto –Ley, Lenguaje– y dar muerte para reemplazar al intruso que lo ha humillado usurpando la Ley. El acto mismo, sin embargo, es elidido de la narración, cumplido en un espacio de negatividad, espacio intersticial entre lo "real" –el enunciado, la trama– y lo innombrable, lo pulsional, lo más inasiblemente subjetivo:

> "Di unas vueltitas con alguna mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y juí orillando la paré hasta salir. Linda la noche, ¿para quién?"[27]

El narrador, con esta pregunta, se experimenta a sí mismo como identidad vacía, sujeto deseante, negatividad pura. De este tipo de frases entrecortadas, frecuentes en la milonga, significantes de la fragmentación del sujeto (como la recién citada y esta otra, más adelante en el texto: "Linda al ñudo la noche"), dice Borges en *Evaristo Carriego*:

> "Implican drama (...). Corresponden a frecuencias de la emoción: son como del destino, siempre. Son ademanes perdurados por la escritura, son una afirmación incesante. Su alusividad es la del conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador y que se complace en discontinuidades, en generalidades, en fintas: sinuosas como el corte."[28]

---

[25] Ibid., pág. 332.
[26] Ibid.
[27] Ibid.
[28] Ibid., pág. 150.

El narrador trata de centrar la atención en cosas triviales, poner la mente en blanco:

"Un manotón a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito y me quedé un espacio mirándolo, como para no pensar en más nada. Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche."[29]

Sospecha ya la atracción que ejerce sobre él la noche y trata de oponer al llamado de lo oscuro una denegación de su deseo profundo, reprimido: es decir, lo hace consciente, pero al mismo tiempo lo niega, rechazando aceptar sus consecuencias para el sujeto:

"Linda al ñudo la noche. Había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras. Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto..."[30]

El recuerdo súbito de la Lujanera, en tanto sustentadora de la Ley y "emblema" otorgado al detentador de ésta (y por lo tanto también objeto del deseo), es el último resorte que impulsa definitivamente al narrador a su acto y que se sobrepone a todo intento de denegación:

"Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta.
Cuando alcancé a volver, seguía como tal cosa el bailongo."[31]

Entre "cuneta" y "Cuando" se elide, en el texto, el acto decisivo para el sujeto, precisamente el momento definitorio a que se reduce, según Borges, cualquier vida humana: "el momento en que el hombre sabe para siempre quién es"[32]. Las "radicales metonimias" que aplica Borges van, en *Hombre de la esquina rosada*, mucho más allá de "la reducción de la vida de un hombre a dos o tres escenas"[33] pues se elide precisamente la escena fundamental en que el sujeto encuentra su identidad.

A su vuelta, el narrador, ya no siendo sino "haciéndo[se] el chiquito", se mezcla en el montón y nota que "alguno de los nuestros ha rajado"[34] y no uno de los de Rosendo, o de Don Nicolás Paredes, o de Morel, como antes. Poco después, al entrar la Lujanera seguida de Francisco Real moribundo, éste ya no es nombrado, sino designado como "la voz que ya conocíamos, pero serena, casi demasiado serena, como si ya no juera de alguien..."[35]

---

[29] Ibid., pág. 332.
[30] Ibid.
[31] Ibid.
[32] Ibid., pág. 158.
[33] Ibid., pág. 289.
[34] Ibid., pág. 333.
[35] Ibid.

Francisco Real pierde la vida pero muere de acuerdo al código del coraje, puesto que fue Ley y legítimo sujeto del enunciado; una vez muerto y sin voz, el narrador, seguro de su propia identidad, detentador de la Ley, le confiere carácter mítico:

> "...era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, desde la Batería hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio."[36]

Muerto, Francisco Real seguirá siendo en la memoria, en la mitología del narrador-sujeto, un hombre valiente, pero al mismo tiempo no constituye una amenaza, puesto que ya no es más que "un pobre dijunto indefenso, después que lo arregló otro más hombre."[37]

Rosendo, por su parte, simplemente desaparece en el no-ser: "Agarró el lado más oscuro, el del Maldonado; no lo volví a ver más."[38]

Ante la muerte de Francisco Real, el narrador, identidad ya constituida en el orden simbólico, expresa la división inherente al sujeto: a nivel de la subjetividad propiamente tal, entre el "yo" consciente y el otro "yo" del inconsciente, y a nivel del texto, entre "yo" del enunciado y "yo" de la enunciación:

> "Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo arregló."[39]

En la instancia del sujeto, "Yo pensé" corresponde al "yo" consciente, y "el que lo arregló" alude al otro "yo", reprimido, deseante, en tercera persona para hacer más patente la escisión del sujeto. En la instancia del texto, "Yo pensé" es el "yo" de la enunciación, y "el que lo arregló" designa al narrador-sujeto del enunciado, el "yo" actante, el personaje descrito en tercera persona para recalcar la división del sujeto en el texto.

Ya instituido como representante de la Ley, el narrador toma la palabra y dirige la acción. Es mirado por los otros, observadores como él antes de su acto. Se dirige a los otros, instituyendo un "ustedes", oposición y complemento del "yo", para defender a la Lujanera y establecer la versión "oficial" –su discurso (Lenguaje), en cuanto Ley– de la muerte de Francisco Real:

> "Dije como con sorna:
>
> –Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón va a tener para clavar una puñalada?"[40]

---

[36] Ibid.
[37] Ibid., pág. 334.
[38] Ibid., pág. 332.
[39] Ibid., pág. 333.
[40] Ibid., pág. 334.

> Y, "medio desganado de guapo", ya que tiene que "prudenciar": "¿Quién iba a soñar que el finao, que asegún dicen, era malo en su barrio, juera a concluir de una manera tan bruta y en un lugar tan enteramente muerto como éste, ande no pasa nada, cuando no cae alguno de ajuera para distrairnos y queda para la escupida después? El cuero no le pidió biaba a ninguno."[41]

El narrador vuelve "tranquilo" a su rancho donde lo espera la Lujanera, que ha reconocido en él al nuevo detentador de la Ley. "Ajuera estaba queriendo clariar..."[42]: la noche se ha cumplido y también su función doble de negatividad y eclosión o engendramiento. El narrador se ha erigido en Ley y en Lenguaje, ha dado muestra de coraje y de voz, ha instituido y justificado un "ustedes" ("Fijensén..."), interlocutores, receptores de su discurso en el enunciado. También instituye un "ustedes" externo al texto: los lectores ("Recordarán ustedes...")[43]. Y en un acto supremo de independencia, el narrador instituye un interlocutor o receptor de su propio discurso en tanto sujeto de enunciación, un "tú" interno al texto, complemento del "yo" de la narración, lo que Genette llama un "narratario"[44], que no es el lector sino el destinatario de la narración interno al texto, a saber, el propio Borges. Al mismo tiempo, Borges, al asumir el papel de narratario del discurso del narrador, establece una máxima distancia entre su enunciación en cuanto autor y el lector, quedándose, a nivel del texto, más acá de la enunciación, en tanto "él", o no-persona que recibe el texto, poniendo así de relieve la importancia del lector y la insignificancia del autor, al quedar éste relegado a objeto indirecto de la narración: a él se le narra dentro del texto. En cuanto autor, sujeto de la escritura, es un sujeto vacío: según Julia Kristeva[45], el sujeto de la escritura es la productividad del texto; el sujeto personal, individual, de la escritura, queda anulado en favor del texto mismo y del lector que luego vendrá a asumir la función de sujeto externo al texto:

> "Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre."[46]

El narrador, poseedor del cuchillo (Ley, falo) y de la Lujanera, relee su trayectoria en la superficie del objeto que le sirve de símbolo: el cuchillo, como el sujeto recién constituido en el orden simbólico, está "como

---

[41] Ibid.
[42] Ibid.
[43] Ibid.
[44] Gérard Genette, *Figures III*, París, Eds. du Seuil, 1972, pág. 265.
[45] Julia Kristeva, *Le texte du roman*, La Haya, Mouton, 1976.
[46] Jorge Luis Borges, op. cit., pág. 334.

nuevo, inocente...". Da una última prueba de su autenticidad de narrador, de su posesión del Lenguaje –y de sus trucos– al objetivar al autor en el texto, relegándolo al papel pasivo, pero significante, emblemático, de escucha, de juez, de Otro, papel similar al de la Lujanera en el enunciado. El autor (Borges), sujeto de la enunciación/escritura externo al texto, aparece en el texto como objeto –destinatario– del sujeto de la enunciación interno al texto. Borges es ese receptor (incrédulo, por fuerza) a quien nuestro narrador trata, en un principio, de convencer de su derecho a enunciar; es el Otro por y para quien emprenderá su trayectoria hacia el Lenguaje, al cual dirigirá su demanda: Borges es el deseo del narrador.

En una de sus típicas maniobras de escritura, Borges deja que el soñado tenga la ilusión de soñar y se permite el lujo, en tanto soñador, de ser soñado por su sueño, desplegando en su juego textual toda una dialéctica del sujeto: sujeto que se muestra, invariablemente, escindido y deseante.

LA PÉRDIDA COMO FUNDACIÓN DEL TEXTO. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA ENUNCIACIÓN Y DEL ENUNCIADO EN *PEDRO PÁRAMO*

I. Aspectos de la estructura narrativa de *Pedro Páramo*[1] desde la perspectiva genettiana.

Gérard Genette analiza la estructura narrativa[2] a partir de tres aspectos que son: el tiempo de la narración, es decir, las relaciones entre el tiempo de la historia, de la ficción, y el tiempo del discurso; el modo, que incluye las distintas modalidades de representación narrativa que nos revelan la manera en que el narrador percibe y maneja la historia y sus personajes; y por último, la voz, en que la instancia narrativa es considerada en su relación con el sujeto, tanto el sujeto de la enunciación como el sujeto del enunciado.

El aspecto temporal de la narración incluye las cuestiones de orden, duración y frecuencia narrativos. El orden[3] de la narración supone, por un lado, el orden de los acontecimientos de la historia y, por otro, el orden de la narración. En *Pedro Páramo*, como en casi toda la narrativa moderna, hay un desfase, o un anacronismo, entre el orden de la historia y el orden de la narración. La novela comienza con la evocación de la llegada del narrador a Comala, y pareciera que en ese momento la narración coincide con el orden de los acontecimientos, que ése es el principio de la historia. Sin embargo, muy pronto nos damos cuenta de que se trata, por el contrario, de un momento muy posterior al resto del relato: la evocación de una historia inmemorial que se hace memoria precisamente al ser rescatada por este narrador. No se trata siquiera de un principio *in medias res*, sino de una evocación ulterior.

---

[1] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

[2] Gérard Genette, "Discours du récit: essai de méthode", *Figures III*, París, Eds. du Seuil, 1972, págs. 65-273.

[3] Ibid., págs. 77-121.

La duración[4] del relato se relaciona con el ritmo de la narración y los procedimientos narrativos utilizados para obtener ese ritmo. Entre éstos Genette menciona en primer lugar la elipsis, es decir, las lagunas narrativas, el tiempo de la historia que ha sido elidido en la narración. En *Pedro Páramo*, Rulfo utiliza este procedimiento con gran eficacia dándonos a conocer sólo fragmentos de la historia, lo que redunda en una mayor ambigüedad del relato. En la medida en que esta novela puede ser considerada un ejemplo de narración lírica según la caracterización de Ralph Freedman[5] –que traza un autorretrato o una evocación estructurada sobre la base de criterios exclusivamente subjetivos, por oposición a una narrativa de corte realista u objetivista– no interesan allí los acontecimientos de la historia en cuanto tales o su encadenamiento lógico en el contexto de una causalidad temporal o espacial, sino la percepción de ellos por un sujeto, el mecanismo de espejo –lo que Freedman llama *mirroring*[6]– que funciona a través de una subjetividad que percibe y deforma la realidad exterior.

Otro procedimiento relacionado con la duración del relato es lo que Genette llama pausa descriptiva. En algunos textos de narrativa lírica, la pausa descriptiva figura al principio o al final del texto, o en ambas partes, y se encuentra, por tanto, separada temporal y textualmente de la acción, de la peripecia, como en los relatos medievales que incorporan alegorías, sermones, u otras clases de discursos. En *Pedro Páramo*, en cambio, tal como ocurre en la narrativa proustiana, según señala Genette, la descripción está entrelazada con la historia, se trata más bien de pausas descriptivas que a menudo son iterativas, es decir que se relacionan con una serie de momentos análogos que tienden a puntear la narración. Por ejemplo, las descripciones de Comala de la madre de Juan Preciado, evocadas por éste, o sus propias descripciones del calor asfixiante, del cielo y las estrellas, aparecen como momentos de reflexión o pausas descriptivas en medio de la evocación de hechos diversos. Es así que el procedimiento que Genette llama escena combina, en *Pedro Páramo*, el elemento que podríamos llamar mimético o dramático –el diálogo, que nos informa sobre la acción evocada– y el elemento descriptivo, que nos introduce en la interioridad del personaje y esboza un retrato parcial de sus percepciones y sentimientos, o lo que Freedman denomina su "autorretrato".

El sumario es otro procedimiento narrativo descrito por Genette como síntesis que cubre el campo comprendido entre la escena y la elipsis, en la que el narrador explica las concatenaciones causales entre lo dicho y lo no dicho en función de un principio de verosimilitud. Este sumario, que constituye la forma de transición típica en la novela tradicional, no existe en *Pedro Páramo*, donde esa función se encuentra, por una parte, en las escenas mismas, en la medida en que las escenas se iluminan mutuamente

---

[4] Gérard Genette, op. cit., págs. 122-144.

[5] Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1963.

[6] Ibid., págs. 21-22.

sin realmente explicarse en su totalidad, proporcionando sólo ciertos puntos de referencia a partir de los cuales el lector, desde afuera, puede orientarse en la ilación del relato; por otra parte, es también el elemento descriptivo, a través de una serie de *leitmotif* significantes (el calor, la lluvia, el cielo, las estrellas, la noche, la luna, etc.) que por medio de asociaciones y repeticiones permite intuir, más que deducir, las conexiones entre los distintos tiempos de la historia y de la narración. Es este último tipo de procedimiento que proporciona mayor expresividad e intensidad a la narración lírica, en contraste con la mediación de orden lógico que caracteriza a la narración realista en general.

No hay, evidentemente, en *Pedro Páramo*, como en la novela realista, pretensión de verosimilitud, ni tampoco una preocupación por insertar las motivaciones de los personajes en un contexto exterior a la narración: no hay explicación ideológica ni explicitación teórica (alegoría o sermón de la narrativa medieval o los largos paréntesis explicativos de las novelas de Balzac, por ejemplo). Las motivaciones que se evidencian en *Pedro Páramo* provienen del discurso mismo de los personajes y no se desprenden de la narración juicios morales o históricos. Hay alusiones a una realidad histórica de época (pobreza, guerras, corrupción) pero ella no es el tema central de la narración ni existe una interpretación o juicio explícitos de esa situación por parte del narrador.

Por último, bajo el aspecto de frecuencia[7] en la estructura narrativa, es notable en *Pedro Páramo* el elemento de repetición en la descripción para crear un cierto ambiente de opresividad, de espera, de eterna frustración, repetición descriptiva que permite establecer asociaciones temporales o psicológicas entre personajes o escenas.

Pasando al modo[8] del relato, un primer aspecto es la distancia del narrador en relación con lo narrado y con sus personajes. Aquí Genette retoma la división nunca totalmente satisfactoria entre diégesis y mímesis, es decir, entre narración pura en que el narrador habla en nombre propio sin querer hacernos creer que es otro el que habla (aunque hable de otro en tercera persona) y en que hay una mayor distancia entre el narrador y lo narrado (lo que Henry James ha denominado *telling*) y, por otra parte, representación, en que el narrador se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien que habla, sino un personaje, a la manera del drama (*showing*, según la distinción jamesiana). Genette añade a estos dos tipos de narración un tercero, que denomina discurso "transpuesto", situándose a una distancia intermedia entre diégesis y mímesis, discurso de estilo indirecto pero estrechamente subordinado al discurso directo de un personaje. La diégesis incluiría, en su límite extremo, además del relato puro, el discurso interior narrativizado, el cual se da a menudo en la forma precisamente del discurso transpuesto. En *Pedro Páramo* es muy frecuente este procedimiento, por ejemplo, en un trozo como el siguiente: "–Susana –dijo. Luego cerró los ojos–. Yo te pedí

---

[7] Gérard Genette, op. cit., págs. 145-182.
[8] Ibid., págs. 183-224.

que regresaras... ...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote (...) Quiso levantar su mano para aclarar la imagen (...) "Esta es mi muerte", dijo."[9] Las intervenciones del narrador en tercera persona en medio de una evocación del personaje en primera persona son un ejemplo de la distancia intermedia, vacilante, entre diégesis y mímesis, que establece este tipo de discurso transpuesto.

Por otra parte, la mímesis incluiría, además del diálogo, el monólogo interior directo en primera persona, que cierra al personaje en la subjetividad de su experiencia, sin trascendencia ni comunicación. Este tipo de discurso es, desde luego, muy frecuente también en *Pedro Páramo*, ya que se trata allí en gran parte de evocaciones y reflexiones confidenciales de los personajes en que se revela la subjetividad al estado naciente. Los monólogos evocativos de Susana San Juan o de Pedro Páramo ilustran esta forma de representación directa.

Genette critica la noción de mímesis o *showing* como una noción en definitiva ilusoria[10], pues ningún relato puede mostrar o imitar la historia que cuenta sino sólo narrarla, dar una ilusión de mímesis o representación, dado que la narración es un hecho lingüístico y el lenguaje significa, no imita. En *Pedro Páramo* esta ilusión se hace evidente puesto que se trata de evocaciones, ni siquiera de acciones en el sentido de peripecias. Nos enfrentamos allí, en realidad, con acciones mediatizadas doblemente: por el recuerdo del personaje en primer lugar, y por la evocación en segundo grado del narrador y su poder, en su calidad de tal, de seleccionar o trastocar temporalmente esos recuerdos, es decir, de significarlos en una enunciación que es incapaz de "imitarlos". Aun en el caso extremo del monólogo interior de un personaje, el narrador nos lo presenta de manera fragmentaria y anacrónica, evidentemente distinta al modo en que tal experiencia ocurrió en una realidad virtual y en un tiempo que desconocemos por ser externos al relato.

Así pues, en *Pedro Páramo* encontramos entremezclados estos tres tipos de discurso –diegético, transpuesto y mimético o directo–, lo que presta al relato una gran variedad de distancias entre la narración y la historia y contribuye a la marcada ambigüedad de este relato, a lo que Macedonio Fernández llamó la "desacomodación" o "conmoción total de la conciencia del lector" que debe provocar la novela[11].

En lo que respecta a la perspectiva o punto de vista, podemos decir que en *Pedro Páramo* hay una focalización interna, es decir, los personajes están vistos por el narrador desde su punto de vista interior, desde su imagen de sí mismos. El personaje se autorretrata en su discurso propio o es descrito por un narrador que sabe tanto como el personaje, ni más ni menos, y que, como vimos, no emite juicios ni da explicaciones externas a la experiencia de los personajes. En el caso de *Pedro Páramo*, el narrador,

---

[9] Juan Rulfo, op. cit., pág. 158.
[10] Gérard Genette, op. cit., pág. 185.
[11] Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, *Obras completas*, tomo VI, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1975, págs. 35, 23.

en tanto personaje de la novela, ha recibido la información que narra en forma de confidencias de los otros personajes. Ambos narrador y lector son, entonces, destinatarios de una narración previa.

Genette aclara que la focalización interna rara vez se aplica de manera completamente rigurosa, ya que para que existiera en sentido estricto el narrador no podría describir al personaje ni analizar sus pensamientos o percepciones, puesto que para ello tendría que estar a la vez dentro y fuera del personaje. A esta misma paradoja se refiere Käte Hamburger[12] cuando trata de definir lo que constituye ficción y concluye precisamente que el relato propiamente ficticio es el que crea la ilusión de estar dentro del personaje estando en realidad fuera: el relato en tercera persona. Lo que se desprende a menudo de la llamada focalización interna es una visión de la imagen que el personaje tiene para el otro, es decir, para el narrador. Por lo tanto, existe siempre un desfase entre la visión del narrador y la "realidad" del personaje tal como éste la percibe; nunca hay total objetividad aun cuando se establezca una distancia narrativa entre la enunciación y el enunciado. La focalización interna se realiza plenamente sólo en formas extremas del monólogo interior en que toda la obra se reduce por completo al punto de vista único de un narrador-personaje central y a los límites de su percepción, como en el caso de ciertos personajes del *nouveau roman* francés.

Por último, la focalización interna tal como la concibe Genette se toma, entonces, en un sentido necesariamente relativo, que correspondería a lo que Barthes ha llamado el "modo personal" de la narración[13], procedimiento que permitiría reescribir el pasaje en cuestión en primera persona sin que esta operación supusiera ninguna alteración del discurso, salvo el cambio de pronombres gramaticales. A veces el narrador utiliza ciertas locuciones modales (parecer, dar la impresión, como si, tal vez) que le permiten decir hipotéticamente algo que no podría afirmar sin salirse de la focalización interna: es una manera de imponer en alguna medida su percepción de una escena, más allá de la ignorancia o la incapacidad del personaje. Así, en *Pedro Páramo*, dice el narrador: "De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida."[14] En esta frase no sabemos si es el personaje el que piensa o si se trata de un comentario solapado del narrador. Este procedimiento no debe tomarse como un truco narrativo sino más bien como un indicio de la ambigüedad relativa de toda enunciación, sobre todo en el caso de la narración lírica, que no pretende hacer un análisis objetivo del personaje y su situación, sino dar una visión filtrada en este caso por la evocación, por la memoria, es decir, una visión eminentemente subjetiva.

---

[12] Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

[13] Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Comunicaciones 8*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 33-34.

[14] Juan Rulfo, op. cit., pág. 158.

El último aspecto de la estructura narrativa propuesta por Genette que analizaremos en *Pedro Páramo* es el de la voz[15], o la relación de la narración con el sujeto enunciante y el sujeto del enunciado. Es preciso recordar aquí que, en el caso de la ficción narrativa (ficción en el sentido que le da Hamburger, que excluye los géneros directamente confesionales), el narrador mismo es una instancia ficticia, y que el sujeto de la narración, el sujeto que narra, no debe confundirse con el autor. Este sujeto que narra deja siempre ciertas huellas en el discurso narrativo que enuncia. Es obvio que esta instancia narrativa no permanece necesariamente idéntica e invariable en el curso de un mismo texto: puede haber más de una voz narrativa. En *Pedro Páramo* hay escenas enteras que aparecen "narradas" directamente por los propios personajes, pero no hay que olvidar que todas esas escenas son parte, a su vez, de la evocación de Juan Preciado, que es quien nos trae la historia de Comala, el narrador que empieza y termina la narración y que la ha recogido, en su capacidad de escucha, y proporcionado el engrudo que une o relaciona los distintos fragmentos de evocación de los otros personajes.

Se trata en *Pedro Páramo*, como se señaló anteriormente, de una narración ulterior, es decir, en tiempo pasado y posterior a la historia que se narra, la cual, sin embargo, está compuesta de "tiempos intercalados" en la medida en que los personajes que hablan evocan, ya sea en presente o en pasado, escenas procedentes de tiempos distintos y presentadas de manera anacrónica. Pero no hay que perder de vista, como vimos, que el tiempo de la historia no coincide nunca con el tiempo de la narración. Hay, sí, un presente de enunciación –presente del narrador en el acto de narrar– que hace una aparición única en un momento crucial de la historia, el momento de la muerte del narrador, Juan Preciado, como sujeto del enunciado, en que por un instante sorprendemos al narrador (o más bien él nos sorprende) refiriéndose a su propia enunciación:

> "Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.
>
> Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.
>
> No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.
>
> Digo para siempre.
>
> Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi."[16]

---

[15] Gérard Genette, op. cit., págs. 225-268.
[16] Juan Rulfo, op. cit., pág. 74.

En este momento el narrador se designa a sí mismo como tal, ya no sólo como personaje del enunciado que habla en primera persona, sino como vehículo de la enunciación: "Digo para siempre. Tengo memoria...", lo que equivale a decir "evoco". El cambio del pasado al presente llama nuestra atención; es sólo un indicio. Lo realmente fundamental son los verbos en cuestión: verbos que en sí están indicando la acción de narrar que el narrador está desarrollando en ese mismo instante. Estos verbos indican una instancia de enunciación asumida por el sujeto al que aluden. Este presente de enunciación es un no-tiempo, un tiempo muerto, no asimilable al tiempo de la historia ni idéntico al tiempo del relato; está fuera de ambos y muestra al sujeto de enunciación en el momento en que se separa de su función como sujeto del enunciado. A partir de ese momento Juan Preciado muere como personaje, y es gracias a esa transformación en vehículo de escucha que puede recibir las confidencias de los muertos y asumir la instancia de enunciación.

En cuanto a la función del narrador en *Pedro Páramo*, además de su función propiamente narrativa, podría tener lo que Genette llama una función testimonial, la cual tiene que ver con la relación emotiva, moral o intelectual (en este caso, emotiva) del narrador con la historia que cuenta. En general, todo narrador lega un testimonio, una fundación, que es el texto, algo que de no ser por esa narración quedaría sin forma, sería innombrable. Tratándose en *Pedro Páramo* de un testimonio de la voz de los muertos legado por un narrador muerto, podría compararse el texto resultante, al igual que su protagonista, Pedro Páramo, a la imagen del *kolossos*[17], coloso o monumento erigido en representación material del alma de los muertos, metáfora de lo invisible.

II. Dos búsquedas que se resuelven en pérdida; dos pérdidas que se materializan en texto: narración e historia.

1. El narrador-personaje: Juan Preciado.

El narrador de *Pedro Páramo*, Juan Preciado, sujeto de la enunciación, que es al mismo tiempo personaje de la novela, se propone, como sujeto del enunciado, una búsqueda que fracasa desde el punto de vista del enunciado, pero que redunda en una enunciación que perdura, que se materializa en un texto. No encuentra lo que busca, en la forma en que lo busca, pero en ese proceso rescata una realidad innombrable –las voces y

---

[17] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspéro, 1965, págs. 65-67. Esta asociación ha sido puesta de relieve en diversos contextos literarios por Roberto Echavarren; por ejemplo, véase su libro *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1992, págs. 102-103.

testimonios de los muertos de Comala– y la traduce en discurso, al tiempo que accede a una identidad simbólica, se erige en sujeto de enunciación, asumiendo la negatividad colectiva y pasando por una muerte, que es lo que le permite acceder a un conocimiento que, aunque parcial, antes se le escapaba.

Juan Preciado declara que fue a Comala en busca de su padre, a quien no conoce y por el cual no fue reconocido, ya que no lleva su nombre, con la intención de cumplir la promesa hecha a su madre. Pero al principio ni siquiera sabemos su nombre, no tiene nombre: parte de una identificación imaginaria, presimbólica, cuya única coordenada es la madre, con la cual se identifica, a través de cuyos ojos ve y de cuyos recuerdos se relaciona con el mundo. El padre es un ausente: desconocido y odiado de antemano. Así pues, aunque en son de venganza, Juan Preciado busca el Nombre del Padre[18], busca la Ley, busca su propia identidad.

Al mismo tiempo, Juan Preciado equipara esa búsqueda con una ilusión, una esperanza, es decir, un deseo que aspira a una totalidad, a una completud de significación. Dice: "Pero no pensé en cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala."[19]

Se trata, sin embargo, de una búsqueda ingenua, ilusoria, como la describe el propio Juan Preciado, dado que no puede tener satisfacción total o inmediata: la búsqueda de la identidad, el acceso al orden simbólico –que a su vez le permitirá acceder a una comprensión de su propia historia que antes no tenía– exige como precio la división del sujeto, el quiebre inexorable de una unidad o totalidad irrecuperables, una muerte. Antes de morir como personaje, Juan Preciado presiente este fracaso, pasando de la incredulidad y un sentimiento de fatalidad a la confusión y al terror, y piensa irse, volver al lugar de donde vino: un intento que podríamos calificar de denegación a la inversa, cuya futilidad no escapa al narrador, como lo observamos en el texto. Recién llegado a Comala, refiriéndose a su madre, dice: "Hubiera querido decirle: "Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al "dónde es esto y dónde es aquello?" A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe."[20] Luego, cuando ya empiezan a abrumarlo las voces y los ruidos, dice: "Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros."[21] Se trata de la huella, la grieta que

---

[18] Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral Eds., 1977, pág. 46; véase también Lacan, "Las formaciones del inconsciente" en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Eds. Nueva Visión, 1970, págs. 65-124.

[19] Juan Rulfo, op. cit., pág. 7.

[20] Ibid., pág. 14.

[21] Ibid., pág. 61.

está llamado a recorrer, no hacia un regreso sino en un sentido otro, en el sentido de la enunciación, hacia una nueva identidad que asumirá el orden simbólico, dejando atrás, con su muerte en el enunciado, su intención vengativa inicial, y narrará la trágica historia de amor de su padre, Pedro Páramo. Otra indicación textual de ese intento de huir la tenemos cuando en un momento dice Juan Preciado a Dorotea: "No se preocupe por mí –le dije. Por mí no se preocupe. (...) ¿Cómo se va uno de aquí? –¿Para dónde? –Para donde sea."[22] Un poco después dice: "Acabo de saber –intervine yo– que son ustedes hermanos. (...) –Yo lo decía en un plan de entendimiento. No por otra cosa. –¿Qué entiende usted? (...) –Nada –dije. Cada vez entiendo menos –y añadí–: Quisiera volver al lugar de donde vine. Aprovecharé la poca luz que queda del día."[23] Y luego lo vemos cada vez más aterrado hasta que le falta el aire y siente náusea, preludio de lo que será muy pronto su muerte. En cada caso, a pesar de que expresa el deseo de irse, no se va; es decir, expresa afirmativamente un deseo que inconscientemente rechaza, a la inversa de la denegación, por la que se expresa negativamente una situación indeseada que el inconsciente ha reconocido.

Juan Preciado ingresa, transgrede en un espacio otro, espacio de la muerte, habitado por muertos, en el cual no verá claro hasta que él mismo muera y pueda entonces penetrar el secreto de Comala, entender y asumir sus voces, y convertirse en caja de resonancia e instrumento de enunciación elevando las confidencias de los muertos al plano simbólico de la narración. Esta muerte responde no sólo a una necesidad del enunciado, sino sobre todo a una necesidad de la enunciación: debe morir para poder entrar en el mundo de Comala y conocer la historia de su padre, pero asimismo para poder realizar la instancia privilegiada y precaria de la narración, en la que también es transgresor, puesto que abre el campo de la enunciación y revela lo invisible y lo innombrable –por ejemplo, la relación incestuosa de Dorotea y su hermano y su propia experiencia sexual con la mujer–, a raíz de lo cual pierde su ingenuidad inicial y adquiere conciencia de culpabilidad.

El recorrido de la enunciación –recorrido del deseo– aparece como un fluir anunciado y punteado por una significancia, espacio de resonancia compuesto de silencios y ruidos, voces y murmullos, que sugieren una significación por venir, que suspenden esa significación momentáneamente para luego volver a sugerirla. Pero la significación, como el deseo, es precaria, no se materializa totalmente nunca. El texto se da entre la significancia, momento precario e incompleto, y la significación que es mostrada finalmente como un fracaso, que se anula a sí misma. No sólo están los sueños y ambiciones de los personajes de *Pedro Páramo* destinados a fracasar, sino que además esos personajes están muertos, son invisibles. La narración y la historia de la novela revelan la trayectoria misma del deseo: recorrido o fluir de un significante a otro por medio del

---

[22] Ibid., pág. 65.
[23] Ibid., pág. 69.

lenguaje sin ser nunca saciado. El texto está lleno de sugerencias de esa significancia: por ejemplo, al principio, después de evocar la voz de su madre, Juan Preciado oye una voz que le pregunta: "¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? –Voy a ver a mi padre –contesté. –¡Ah! –dijo él. Y volvimos al silencio. Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto."[24] Hay un contrapunto entre el silencio y el trote de los burros, los pasos, el eco de las paredes, el agua goteando, la lluvia, los sollozos, el rumor viviente del pueblo. Juan Preciado siente que hay algo más que el silencio, que hay una significancia en el aire que lo impele y promete una significación: "Todo parecía estar como en espera de algo."[25] Y luego: "...sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces."[26]

La muerte de Juan Preciado redunda en una ganancia y en una fundación: respectivamente, su identidad como narrador, es decir, su acceso al orden simbólico a través de una transgresión y la mediación a través del lenguaje; y, por otra parte, un texto. Sin embargo, debe poner su identidad entre paréntesis, convertirse en un sujeto neutro, vacío, para dejar fluir las voces: voz de nadie, sujeto sin figura, el lugar de la narración es un lugar marginal, un espacio de asombro. El discurso surge de la pérdida, evoca todo lo que hay de ausente, de desaparecido, y vuelve a la pérdida. El narrador de *Pedro Páramo* intenta rescatar todo lo que había sido olvidado o sepultado tras la tumba, lo invisible, pero ese rescate se da en un momento privilegiado e inestable, fugitivo, que es la narración o la evocación, y que termina en muerte, dejando sólo una inscripción, comparable al *kolossos*, como hemos señalado anteriormente, que es el texto.

2. El protagonista como héroe de acción y héroe sentimental: Pedro Páramo.

Pedro Páramo, que como protagonista integra estas dos vertientes, la de héroe de acción y la de héroe sentimental, emprende, al igual que Juan Preciado (el narrador de su historia, en el plano de la enunciación, e hijo suyo –que a su vez lo busca a él, su padre–, a nivel del enunciado), la búsqueda ilusoria de una satisfacción imposible. Pedro Páramo demuestra una confianza absoluta en su poder sobre los hombres y las cosas pero a la vez una vulnerabilidad radical en el plano sentimental; en definitiva, se debate entre una vida corrupta y despiadada en sus relaciones con el prójimo y una aspiración amorosa, solitaria, de héroe pasional, que resulta,

---

[24] Ibid., págs. 8-9.
[25] Ibid., pág. 10.
[26] Ibid., pág. 13.

como puede suponerse, inalcanzable. Veamos algunas manifestaciones de ese deseo frustrado en el texto.

En primer lugar, hay una evocación de la adolescencia, momento en que se fija el deseo de Pedro Páramo en Susana San Juan y que le proporcionará el único recuerdo feliz que posee. Se trata de una descripción llena de vida y de colorido, probablemente diurna, de cielo y sol, en una Comala de otra época: " "Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana" Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo". El aire nos hacía reir; juntaba la mirada de nuestros ojos mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra. Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío" (...) "De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina." "[27]

El objeto del deseo le es negado a Pedro Páramo: el padre de Susana la lleva a vivir lejos de Comala y Pedro Páramo intuye la imposibilidad de su sueño: "El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: "Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él." Pensé: "No regresará jamás; no volverá nunca." "[28]

En esta descripción "crepuscular" y "ensangrentada" en que la imagen de Susana desciende del cielo, "teñida de rojo", ya hay una prefiguración del desenlace trágico de esta historia de amor. Por un lado, Susana es un sol que se apaga, que se esconde, y por otra, ya hay un indicio de la transgresión de Pedro Páramo, de la violencia que se perfila en el futuro.

Sabemos por el relato que al morir su padre, Pedro Páramo hereda la propiedad de la Media Luna y, a fuerza de mentiras, extorsiones y crímenes se adueña de todas las tierras limítrofes y compra las voluntades de sirvientes y enemigos, curas y revolucionarios. Hace buscar a Susana San Juan por todas partes, conoce al fin su paradero y ofrece casa y protección al padre de Susana para que vuelva con su hija a Comala, desplazamiento al que el padre se siente obligado a acceder para escapar de las guerras de los cristeros. Pedro Páramo confiesa que su amor por Susana fue el motivo de toda esa ambición durante treinta años: "Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti."[29] En este discurso se perfilan ya tres aspectos inte-

---

[27] Ibid., págs. 18-19.
[28] Ibid., pág. 28.
[29] Ibid., pág. 105.

rrelacionados de la problemática amorosa de Pedro Páramo que prefiguran su frustración final. En primer lugar, el carácter ilusorio de su aspiración, que apunta a la falta de comprensión de la dialéctica del deseo por el personaje, su ingenuidad en el plano simbólico: Pedro Páramo ha esperado treinta años, pero su esperanza no ha muerto. Cabe recordar a este respecto la enseñanza de Dorotea a Juan Preciado: "¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido."[30] En segundo lugar, Pedro Páramo cree en la inmediatez de la satisfacción de su demanda, supone que todo lo que él ha conseguido con su ambición para ofrecerlo a Susana —bienes materiales— basta para desterrar el deseo: otra esperanza ilusoria. Por último, Pedro Páramo confunde lo que él llama "el deseo de ti", es decir, su propio deseo de Susana, con el deseo de Susana propiamente tal. Pedro Páramo no toma en cuenta el deseo de Susana, no comprende que el deseo es siempre el deseo del otro, y que el otro deseado por Susana es Florencio.

Hasta cierto punto, el amor de Pedro Páramo tiene motivaciones tan egoístas e interesadas como las que han regido todos sus actos; a fin de cuentas, quisiera poder comprarla a ella también. En una de sus evocaciones de Susana demuestra que ésta, como todo lo demás, tiene un cierto valor de cambio para él: "El creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos."[31] Se trata, desde luego, de los recuerdos que Pedro Páramo ha reprimido durante todos esos años, es decir, todo lo que representa su mala conciencia y que desearía "borrar", pagar con sus sentimientos de amor por Susana.

Por otra parte, su propio discurso arranca con una afirmación matizada respecto de su presunto "conocimiento" de Susana San Juan ("creía conocerla"), inmediatamente después se ve invadido por la duda ("y aun cuando no hubiera sido así") y termina con la admisión, para sí, del fracaso de ese conocimiento mediante una interrogación directa: "Pero cuál era el mundo de Susana San Juan?"[32], mundo del que siempre estuvo excluido a pesar de todo su poder. Todos estos indicios en el significante apuntan a una percepción engañosa de Pedro Páramo de sí mismo, a una relación problemática con el lenguaje, con su propio lenguaje y con el otro, que le impiden objetivamente triunfar como héroe sentimental. Por otra parte, pese a la reiteración de su profundo amor por Susana, de ese período de treinta años anterior a esta referencia durante el cual Pedro Páramo nutre su sueño no hay en el texto ninguna evocación de Susana por el protagonista: las evocaciones que convoca el narrador son todas posteriores al regreso de Susana a Comala, cuando Pedro Páramo siente resurgir la espe-

---

[30] Ibid., pág. 77.
[31] Ibid., pág. 122.
[32] Ibid.

ranza de poseerla y cree en la posibilidad de satisfacer su deseo: "Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías."[33] En este discurso se muestra al personaje Pedro Páramo cabalmente en su papel de héroe sentimental, pero es un papel que está en contradicción absoluta con su carácter de héroe de acción materialista, ambigüedad que lo destina a un desenlace trágico. Fiel a ese otro papel, Pedro Páramo procura asegurarse su bien por las malas: "¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tú me entiendes, Fulgor? Dile a su padre que vaya a seguir explotando sus minas. Y allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo en aquellas regiones adonde nadie va nunca. (...) Ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien."[34] Aquí reside, por supuesto, la transgresión fundamental de Pedro Páramo, que lo condena al fracaso inapelable como héroe sentimental, es decir, la tentativa, también ilusoria, de eliminar el orden simbólico, la ley, aquí representados por el padre de Susana, para alcanzar la satisfacción de su deseo. El deseo no puede confundirse con una satisfacción independiente del orden simbólico: en cuanto significante, sólo puede existir dentro de un orden simbólico. A partir de ese momento, de rechazo absoluto por parte de Susana y de transgresión por parte de Pedro Páramo, Susana se sume en sus noches de locura y de evocación de su goce pasado y Pedro Páramo en largas horas de contemplación de su cuerpo atormentado y de evocación frustrada: "Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud."[35] Pedro Páramo desea finalmente que muera su sueño, o que llegue la muerte que lo libere de su frustración, pero está condenado a recordar para siempre la imagen de Susana que se quedó fijada en él: "Y se preguntaba hasta cuándo terminaría aquello. Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague."[36]

Susana San Juan muere y deja a Pedro Páramo sin saber "cuál era su mundo", obsesionado por una última imagen, ahora nocturna y lunar, que lo visitará en el momento de su muerte y que es la que le podría ayudar, "servir" de faro, como dijo antes, para "irse de la vida": "Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan."[37]

---

[33] Ibid., pág. 106.
[34] Ibid., pág. 109.
[35] Ibid., pág. 121.
[36] Ibid., págs. 121-122.
[37] Ibid., pág. 158.

Aunque, como hemos visto, Pedro Páramo transgrede y fracasa como héroe amoroso, aparentemente transgrede y triunfa en su papel de héroe de aventuras. Sin embargo, el fracaso de su sueño suscita su retiro del campo de la acción y de la ambición, provocando la ruina de Comala, lo que en definitiva significa su fracaso personal también en el plano material. La asunción de estos fracasos es lo que le permite, al final de la historia, reconocer y aceptar su propia muerte, tal como antes lo hizo el personaje Juan Preciado para convertirse en narrador: "“Esta es mi muerte”, dijo"[38].

Al morir, al cierre de la narración, Pedro Páramo se desploma "como si fuera un montón de piedras"[39], y una vez más, como en el caso del narrador Juan Preciado, podemos evocar la imagen del *kolossos*: aquí, el actante principal, sujeto del enunciado, héroe sentimental y héroe de acción, héroe desdichado en ambos frentes, se ha convertido en resto, en montículo funerario, y al mismo tiempo, en fundación del relato, pretexto del texto.

[38] Ibid., pág. 158.
[39] Ibid., pág. 159.

PARODIA E IMPUGNACIÓN DE LA HISTORIA EN LA NOVELA CUBANA CONTEMPORÁNEA: SARDUY/CARPENTIER/ARENAS[1]

La reciente reaparición de la novela de tema histórico bajo nuevas formas que vienen a enriquecer y –paradójicamente– a actualizar la literatura latinoamericana tal vez refleje lo que Gérard Genette, en su libro *Palimpsestes*[2], ha denominado "reactivación genérica", fenómeno cíclico que consiste en la "resurrección" de un género dormido o abandonado por largo tiempo que se somete, al ser reactivado, a diversos tipos de transformaciones. Otros autores[3] atribuyen el fenómeno a que desde hace algún tiempo se observa un renovado interés por hurgar en las raíces más profundas de la historia de América Latina, cuya reciente intensificación, cabe recordar, no deja de estar relacionada con las investigaciones y polémicas suscitadas a raíz del quinto centenario del descubrimiento.

Por otra parte, las teorías hermenéuticas y poéticas llamadas postmodernas, a partir de la semiología barthesiana, las distintas vertientes de la semiótica (Kristeva, Greimas), las teorías de Bajtín sobre la heteroglosia, la imaginación dialógica y la carnavalización del discurso, las epistemologías basadas en la negatividad y la desconstrucción (Foucault, Derrida) y la corriente filosófica caracterizada como *pensamiento débil* (Vattimo, Cacciari, Gadamer, entre otros), que de hecho ponen en tela de juicio el saber científico y humanístico centrado en una aspiración de unidad y universalidad, han venido socavando sistemáticamente los cimientos del aparato episte-

---

[1] Ponencia publicada en las actas del II Encuentro de Escritores Hispanoamericanos: "La nueva novela histórica hispanoamericana", Instituto Español de Cultura, Viena, 11 a 15 de octubre de 1993, K. Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid, Vervuert, 1997, págs. 184-195.

[2] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Eds. du Seuil, 1982, págs. 233-234.

[3] *Foro Hispánico*, núm. 1, "La nueva novela histórica hispanoamericana", Amsterdam-Atlanta, Georgia, Rodopi, 1991, pág. 7.

mológico platónico-aristotélico. La diferencia y la alteración, la plurivocidad y la discontinuidad, la paradoja y el oxímoron, la relativización y la indecidibilidad son conceptos que atentan contra las nociones estables de verdad y realidad. El juego combinatorio, lúdico y libre de prácticas textuales diversas desencadena una explosión de las coordenadas referenciales y de su sustrato trascendental; por otra parte, los mecanismos desconstruccionistas intentan desmistificar o desenmascarar toda supuesta verdad unívoca y mostrar sus fallas, sus grietas, sus contradicciones y aporías[4]. Sin embargo, no se trata con estos procedimientos de propugnar otra verdad distinta. Según Michel Foucault, "la intensificación de la interpretación 'desenmascaradora' supone el paso de una máscara a otra, pues tras una careta se esconden otras, y las metáforas se continúan hasta el infinito"[5]. Para H. G. Gadamer "la noción 'fuerte' de verdad se diluye en un diálogo difuso, en un intercambio colectivo de significados que no se apoyan en ningún referente estable y que no llevan a la consecución de verdades definitivas"[6]. Observa asimismo Gadamer: "En la forma de lo escrito, todo aquello que se transmite deviene contemporáneo de cualquier tiempo presente.... *De esta suerte, la conciencia que lee se encuentra potencialmente en posesión de la historia*"[7]. Según Paul Ricoeur, la interpretación "sigue un proceso 'vertiginoso': no sólo las tradiciones, las ideas recibidas, la ideología, son engañosas y mistificadoras, sino que la misma noción de 'verdad' es el efecto de una estratificación (y mistificación) histórica, cuyos orígenes son retóricos, emotivos, interesados"[8]. Jacques Derrida va más lejos y propugna una "gramatología", que consiste en el análisis de las cesuras, de las discontinuidades de los textos, los cuales nunca pueden ser completamente transparentes pues media en toda escritura la opacidad propia del lenguaje, soporte material irreductible a cualquier pretensión de trascendencia. La desconstrucción consiste en pensar la diferencia, es decir, en subvertir los postulados del texto y poner al descubierto su entramado ontológico y su carácter aporístico. En palabras de Eduardo Béjar, "el movimiento deconstructor derridiano intenta demostrar las dificultades de cualquier teoría que pretenda definir el sentido (de todo texto cultural) unívocamente y aspira a construirse como fuerza de desplazamiento de las categorías y principios filosóficos empecinados en asumir el poder epistemológico. La deconstrucción resquebraja así

---

[4] Aporía: "Paradoja en el sentido de las dificultades lógicas y semánticas que surgen tan pronto como una proposición, después de haberse afirmado a sí misma se contradice a sí misma", definición de José Ferrater Mora en *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1978, pág. 38. Véase Eduardo Béjar, *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Ed. Playor, 1987, págs. 10-11.

[5] Véase Maurizio Ferraris, "Envejecimiento de la 'escuela de la sospecha'" en Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, eds., *El pensamiento débil*, Madrid, Eds. Cátedra, 1988, pág. 171.

[6] Ibid., pág. 172.

[7] Ibid., pág. 183.

[8] Ibid., pág. 169.

la fe en la solidez de la razón al revelar la misteriosa irracionalidad inscrita y contenida en todo texto, así como su habilidad para confundir o subvertir todo sistema o posición que supuestamente se manifiesta como acabado"[9].

Es evidente, por lo tanto, que la Historia, y el texto histórico, también se han visto dinamitados en sus concepciones tradicionales por estas corrientes teóricas, y la nueva novela histórica ilustra precisamente los efectos de tales desconstrucciones. La nueva novela histórica es, ante todo, nueva y novela: es decir, ficción. Su literariedad prima y da forma al contenido histórico, que puede ser "verídico" –entre comillas, ya que la verdad es, como hemos visto, algo muy relativo– o "apócrifo" (lo cual es, por consiguiente, quizás, una redundancia). En resumidas cuentas, el sustrato histórico de la nueva novela histórica es indecidible: su veracidad o incluso su verosimilitud no importan como tales; lo que importa es la transformación y ficcionalización de ese material en forma de relativización, problematización o parodia (definida por Genette[10], en sentido estricto, como transformación lúdica de un texto, y en sentido trivial, como imitación satírica), mediante procedimientos de fragmentación, dispersión, yuxtaposición, desdoblamiento, repetición, inversión o quiasmo, hipérbole y diversas formas de intertextualidad, con un resultado siempre híbrido que puede incluir la confusión de tiempos, de estados o de voces (conscientes, inconscientes, oníricos) y de géneros (en sentido literario o sexual): es decir, se trata de textos polifónicos y pluridimensionales, abiertos. Muchos de estos elementos también forman parte de lo que Sarduy ha definido como estética neobarroca, cuya intensificación y magnificación progresivas –en el propio Sarduy y en Reinaldo Arenas, por ejemplo– vinculan intertextualmente este tipo de novela con esas actuales corrientes teóricas desmistificadoras. En efecto, se ha dicho que "una de las consecuencias más importantes [de la aparición de la nueva novela histórica hispanoamericana] es que se han agudizado las cuestiones epistemológicas en el discurso novelístico. Si el presente ya es un concepto problemático para el autor (pos)moderno, por fuerza el pasado lo será mucho más. De ahí que el factor verdaderamente llamativo de la nueva novela histórica es la fricción –el juego– entre ficción e historia. Esta fricción no es más que una variación sobre el gran tema de nuestro tiempo: el difícil encuentro entre lengua y realidad"[11].

En su artículo "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana"[12], Fernando Ainsa enuncia algunas de las características más salientes de la nueva novela histórica como "género" –híbrido, por cierto– que ha cobrado apreciable importancia en la literatura latinoameri-

---

[9] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 83. Véase asimismo Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978.

[10] Gérard Genette, op. cit., pág. 165.

[11] *Foro Hispánico*, núm. 1, pág. 7.

[12] Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en *Cuadernos de Cuadernos*, núm. 1, México, UNAM, 1991, págs. 13-31.

cana, y señala dos tipos generales de nueva novela histórica, a saber, las que se basan en referentes históricos minuciosamente documentados y, por otra parte, las novelas en que prima la "pura invención" de lo histórico, prescindiendo de la historiografía. Entre un extremo y otro de la gama señalada por Ainsa –y sin relación alguna con la novela testimonial o costumbrista– cabe la gran mayoría de las nuevas novelas históricas que, en distinto grado, reescriben o inventan esos textos, episodios o personajes históricos, semihistóricos o seudohistóricos, los cuales no se inscriben necesariamente en el pasado, sino que pueden pertenecer al presente e incluso al futuro, como veremos.

En la literatura cubana contemporánea encontramos ejemplos que se aproximan a esta nueva corriente novelística. Una novela cubana en la que se prefiguran rasgos de la nueva novela histórica es *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, en la que las técnicas del neobarroco se utilizan para trazar, como lo califica Eduardo Béjar, "un cuadro étnico-social del cubano a través de un proceso mitopoético de la realidad histórica y cultural de la nación. Fábula, tiempo y espacio abandonan la referencialidad mimética de la narrativa clásica en favor de una palabra que trata de sintetizar metafóricamente la esencia de la cubanidad"[13].

De donde son los cantantes[14] propone un marco alegórico-simbólico y un contexto histórico-cultural –el "Curriculum cubense"–, y un sujeto compuesto por una combinatoria de elementos procedentes de tres "fantasías" o ficciones –las otras tres partes de la novela–, en las que vemos desplegarse "personajes" que se metamorfosean incesantemente a lo largo del texto y que más que personajes son funciones o aspectos de una misma condición humana: siempre desdoblados, en continua relación especular con su doble o su opuesto, estos personajes-funciones son elementos complementarios o antagónicos, según su combinatoria en los distintos episodios, de la experiencia de un sujeto virtual, intertextual e intergenérico, que se nos presenta en su condición de cubano y en su condición de hablante. Esta última condición es la determinante, por ser la condición humana universal, y porque su dimensión histórico-social se manifiesta precisamente a través del lenguaje. El título de la novela, "De donde son los cantantes" (que es a la vez afirmación y pregunta, aproximación a un saber que se interroga, y que se refiere explícitamente al carácter lingüístico de la identidad: los cantantes han de ser hablantes), apunta al conocimiento que ha de proporcionar la trayectoria propuesta: qué es ser hablante, qué es ser hablante cubano. Sin embargo, ese conocimiento no arroja una imagen final, definitiva, o total; se trata aquí de una visión compuesta a modo de *collage*, de sumas: superposiciones de estratos, de culturas, de disfraces, de idiomas, de imágenes; y de restas: apariencias,

---

[13] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 25.Véase tembién, sobre este tema, el interesante libro de Roberto González Echeverría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte, 1987.

[14] Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

transparencias que delatan el vacío, la carencia. Por lo tanto, ese sujeto que surge a través de la escritura es siempre fragmentario, incompleto, y nunca estático, sino evasivo, elíptico: de ahí el carácter híbrido y camaleónico del "binomio" Auxilio-General, eje central de la novela.

El "Curriculum cubense", marco alegórico-cultural, presenta este "binomio" (Auxilio-General), en el que cada uno de los elementos se desdobla y coexiste con su doble-revés: Auxilio/Socorro, General/Cristo. Auxilio Concepción del Universo y Socorro la Pelona Innombrable –sus nombres completos–, personajes intercambiables y transgenéricos, son dos aspectos del sujeto en constante búsqueda de su identidad, en permanente estado de carencia, puesto que el sujeto se elide a la vez que se nombra o que cree encontrarse. Auxilio y Socorro buscan y piden constantemente –se llaman también "Las Siempre Presentes" y "Las Sedientas"–, desean y se frustran y pasan a desear otra cosa sin nunca hallar satisfacción a lo largo de sus metamorfosis, que remedan la cadena significante del deseo, ya que lo que buscan "brilla por su ausencia". Esa superficie espejeante y engañosa se contrapone –y de alguna manera se compensa– con la superficie también engañosa, pero opaca y espesa, de la inexpugnable cabellera (postiza) y las múltiples capas de maquillaje, las plumas y las pieles y demás disfraces de Auxilio. Esta tensión permanente entre el abigarramiento de significantes, la superposición de máscaras, por un lado, y la brillante desnudez de la carencia, por otro, encarnadas en Auxilio y Socorro, caracterizan, a su vez, el lenguaje –y en particular el lenguaje literario, basado fundamentalmente en la metáfora y la metonimia–cuya función es obliterar y sustituir, disfrazar una ausencia.

El segundo elemento del "binomio", en sus dos aspectos, el General Mortal Pérez-Cristo, en el cual se dibujan ciertos rasgos de la mitología político-religiosa que están supuestamente en los orígenes de "lo cubano" y que, junto con las características que aporta el tercer "binomio", la china (Flor de Loto) y la negra (Dolores), integran lo que Rodríguez Monegal ha denominado el "espacio metafórico cubano"[15], sugiere otro aspecto de la *Bildung* o educación propuesta por esta novela, a saber, el aprendizaje de una identidad histórica (cubana) mediante una trayectoria que va desde los orígenes coloniales hasta la actualidad. De esta trayectoria se deriva un conocimiento: la historia como peregrinación carnavalesca en el tiempo, superposición de culturas, y su reverso, vacío de identidad, identidad múltiple e indeterminada, o identidad en estado de crisis, como parece simbolizar el dúo General-Cristo, visto como representante quimérico de un poder (político) o de una tradición (religiosa) en desintegración.

Pareciera mostrar esta novela que la historia se asemeja al carnaval con su multiplicidad de disfraces y superposición de escenas: no hay una historia "natural", sino una puesta en escena, o una escena (im)puesta, tanto desde el punto de vista histórico-cultural como individual, es decir,

---

[15] Emir Rodríguez Monegal, "Las metamorfosis del texto", en *Severo Sarduy*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1976, pág. 37.

un escenario artificial y mediatizado por el lenguaje. Lo que acerca esta novela, entonces, a la nueva novela histórica son sus procedimientos neobarrocos y carnavalescos de sobredeterminación y elipsis, de simulación y desenmascaramiento, ampliamente desarrollados por Sarduy en sus ensayos y llevados a la práctica en su novelística.

Alejo Carpentier, autor de novelas históricas como *El siglo de las luces* (1962), *El reino de este mundo* (1969) y *El recurso del método* (1974), en las que prima la fidelidad documental –sobre todo en las dos primeras– aunque en la última se insinúan ya procedimientos de sincronismo y sincretismo históricos como la traslación cronológica y el montaje, es también precursor de la nueva novela histórica con *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979), en las que la invención y la imaginación, mediante procedimientos retóricos como el monólogo interior o la yuxtaposición y confusión de lugares y puntos de vista distintos, relativizan la historia, transformándola, como señala Ainsa, "en forma de pastiche, alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios"[16].

En *Concierto barroco*[17] entran en acción también muchos de los elementos carnavalescos que apuntamos con respecto a *De donde son los cantantes.* Por lo demás, estamos en el carnaval de Venecia; la acción transcurre a saltos entre 1709 y la época actual y se basa en la ópera *Motezuma* de Antonio Vivaldi, estrenada en Venecia en 1733. Los personajes principales son un mexicano, el Amo/Motezuma, y un cubano, el negro Filomeno; la peripecia los lleva de México a La Habana, Madrid y por último Venecia, donde coinciden en el ensayo general de la ópera de Vivaldi.

A través de un procedimiento de contrastes entre el "aquí" y el "allá", y situando a sus personajes dentro de sus contextos históricos, Carpentier explora la falsa conciencia que tienen el criollo, de Europa, y el europeo, de América. El Amo, criollo culto y rico que vive en la opulencia y esplendor del México colonial pero se identifica con lo europeo, procede de asombro en asombro al ir descubriendo, durante su viaje, su propia identidad americana, contrastada con la realidad europea, la cual resulta decepcionante en comparación con la imagen que de ella se hacía. De "Amo" lo vemos convertirse en, simplemente, "viajero", en observador, hasta aceptar y reivindicar su condición de "indiano", defendiendo lúcidamente su realidad ante la ignorancia europea.

Filomeno, negro libre, consciente de su pertenencia a una rama heroica de su estirpe y consciente asimismo de su identidad mestiza, afroamericana, dibuja una trayectoria similar a la del Amo en su toma de conciencia, pero en sentido inverso, ya que lo que él descubre son sus puntos de contacto con la cultura occidental: su música, sus bailes, caben también dentro de la "civilización", el "ca-la-ba-són-son-son" es perfectamente asimilado por Vivaldi o Scarlatti –personajes de la novela– a nivel de "kábala-sum-sum-sum", la trompeta de Cattarina es la misma que la de

[16] Fernando Ainsa, op. cit., pág. 17.
[17] Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975.

Louis Armstrong, y la historia de las hazañas de su bisabuelo Salvador –se trata, desde luego, del negro Salvador, personaje y héroe de *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, el primer poema cubano, escrito en 1608, cuyo asunto está basado en sucesos históricos ocurridos cuatro años antes–no tiene nada que envidiarle a la de Otelo, que inspiró a Shakespeare.

Por su parte, el Amo pisa tierra europea en Madrid –la metrópoli– con una serie de ideas preconcebidas que pronto se desmoronan: "Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás, imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México"[18]. Si analizamos esta descripción –evidentemente irónica– de la imagen que tiene el Amo de sus propios antepasados históricos, nos damos cuenta de que toda su identificación con lo español, con lo europeo, está basada en una gran ignorancia de sus orígenes, en un mito. Lo único real, el único conocimiento material y positivo que tiene el Amo son la riqueza y exuberancia de México, entre las que ha transcurrido su vida. En esa confrontación de lo heredado y supuestamente superior con lo única y verdaderamente propio comienza su gradual toma de conciencia, su descubrimiento de lo que Carpentier ha denominado lo real maravilloso americano, materia prima infinitamente moldeable de nuestra nueva novela histórica.

Los europeos de la novela, por su parte, adolecen de la misma falsa conciencia con respecto a América: el pintor europeo cuyo Moctezuma es una mezcla "de romano y de azteca", el Fraile que califica al Amo (mexicano) de "inca" y el músico alemán que supone la presencia de elefantes en la ópera de tema americano, respectivamente escandalizan y divierten al Amo y a Filomeno por su ignorancia acerca del Nuevo Mundo.

Toda esta confusión por parte de unos y de otros tiene una razón de ser histórica. En un estilo que es barroco por la abundancia de yuxtaposiciones y contrastes pero clásico por su claridad y rigor, Carpentier desenmascara los mitos y las contradicciones creados por la confusión histórica planteada por la Conquista: el enfrentamiento, como dice Octavio Paz[19], de una realidad con una utopía, de la realidad americana virgen con la idea que se hacía Europa de América y el proyecto histórico que le tenía destinado de antemano. El viajero, disfrazado de "indiano", proporciona a los representantes de la cultura europea el asunto para una ópera cuyo fin no es el de mostrar la realidad histórica, sino crear, como dice Carpentier, "la ilusión poética", revestir la utopía con su traje más exótico para deslumbrar al gusto preciosista de la época.

El Amo tiene la revelación de su identidad americana durante la representación de la ópera de Vivaldi, verdadera catarsis provocada al ser vi-

---

[18] Ibid., pág. 33.

[19] Octavio Paz, "A literature of foundations", en *TriQuarterly*, núm. 13/14, Evanston, Illinois, Northwestern University, 1968-69, pág. 8.

sualmente confrontado con su falsa imagen: "Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. (...) Me parecía que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... *A veces es necesario alejarse de las cosas*, poner un mar de por medio, *para ver las cosas de cerca.* (...) Y basta! Regreso a lo mío esta misma noche"[20]. Filomeno, por su parte, ha adquirido conciencia de la cultura y se va a Paris para no perderse un concierto de Louis Armstrong. Gracias a las metamorfosis operadas por la "ilusión poética", ambos han transformado su propia visión de la historia, y es este el procedimiento que nos interesa principalmente en esta novela como elemento característico, entre otros, de la nueva aproximación ficcional a lo histórico, es decir, la ironía, el distanciamiento que permite crear lo que Molière similarmente llamó "*l'illusion comique*" a fin de lograr una comprensión más profunda del objeto de conocimiento, en este caso de la identidad histórica, al develar sus contradicciones.

Cuando en 1969 Carpentier aún insistía en la minuciosa documentación y fidelidad históricas en *El reino de este mundo*, otro escritor cubano, nacido en 1943, Reinaldo Arenas, publicaba *El mundo alucinante*[21], en la que reescribe en forma palimpséstica la vida de Fray Servando Teresa de Mier, dominico mexicano, sobre la base de las *Memorias* (1817) y de la *Apología* (1819) del fraile, "tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela"[22]. Carpentier sólo postularía algo semejante diez años más tarde, en *El arpa y la sombra*, de 1979: "Y diga el autor escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos: del novelista) 'el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido'"[23].

Pero volviendo a Arenas, *El mundo alucinante* es, pues, la reescritura palimpséstica de otra reescritura (las *Memorias* de Fray Servando) de una historia personal inserta en la Historia, en este caso la historia literaria y política mexicana. El discurso está estructurado sobre la base de múltiples puntos de vista que se suceden o se superponen, desdoblándose o duplicándose en eco, en la superficie de enunciación, y en los que se confrontan y confunden los enunciados "históriográficos" procedentes del fraile y los "ficticios" del narrador-autor, que se imbrican de modo inextricable y se borran mutuamente. La linealidad del episodio "histórico" se ve pulverizada por múltiples versiones o bifurcaciones que recuerdan al Borges de

---

[20] Alejo Carpentier, op. cit., págs. 96-97.

[21] Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, México, Ed. Diógenes, 1969.

[22] Francisco Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Ed. Betania, 1990, pág. 13.

[23] *Cuadernos de Cuadernos*, núm. 1, pág. 17.

Ficciones. Por otra parte, desde la carta al fraile que figura al principio de la novela, el narrador-autor establece una relación de identidad con el personaje (que también es narrador). Dice el emisor-autor en esa carta: "la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte (...) fue descubrir que tú y yo somos la misma persona. De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimiento formidable e insoportable sea innecesaria y casi la he desechado por completo. Sólo tus memorias (...) aparecen en este libro, no como citas de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo, donde resulta innecesario recalcar que son tuyas; porque no es verdad, porque son, en fin, como todo lo grandioso y grotesco, del tiempo, del brutal e insoportable tiempo que en estos días te hará cumplir doscientos años."[24]

No debe sorprender, sin embargo, esa identificación. Fray Servando Teresa de Mier (1767-1827) entró en la historia por haber pronunciado un sermón en el que subvertía la interpretación oficial de la Iglesia sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe. Según su versión, la Virgen no se le había aparecido al indio Juan Diego, sino a Santo Tomás, quien era en realidad Quetzalcoátl, interpretación que contradecía los propósitos expresos de la colonización española. Ello motivó su expulsión de México y sus ulteriores aventuras y persecuciones por su actitud subversiva y marginal, como la del propio Arenas.

A su vez, el autor implícito se desdobla en otros personajes del libro: en "Orlando, rara mujer" –elemento intertextual procedente, quizá por conducto de la traducción de Borges, de la novela de Virginia Woolf–, quien narra al fraile sus historias de cambio de sexo, y en Lady Hamilton, a quien el fraile narra la muerte del Almirante Nelson. El fraile, por tanto, es receptor y emisor a la vez, puesto que estos sucesos se cuentan en sendos capítulos 27 que acontecen simultáneamente y son el mismo capítulo, titulado "De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América". Así pues, los procedimientos que relacionan esta novela con la nueva novela histórica son el tratamiento palimpséstico de un texto previo y la identificación del autor implícito con el personaje, que pone en entredicho la noción misma de autor y de autoría, potenciando a la vez la función del lector.

Eduardo Béjar resume así el tratamiento de lo histórico en esta novela: "En *El mundo alucinante* la relación entre este texto ficticio y otros pertenecientes a la empiricidad (*Apología* (1819) y *Carta de despedida a los mexicanos escrita desde el Castillo de San Juan de Ulúa* (1821)) (...) –es decir, la relación entre el hecho literario y el hecho "verificable"– produce una transmutación del discurso histórico por medio de la cual la Historia como contexto queda deliberadamente deformada por la subjetividad de la identificación del autor con el personaje (...). Enfocada desde esta óptica crítica, la dinámica entretextual sirve básicamente de instrumento de de-

---

[24] Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, págs. 9-10.

sacralización de la seriedad y fidelidad con que se plantea el desarrollo histórico (...) como consecuencia del gesto paródico que tal connotación conlleva..."[25]

Esta desacralización de la historia y ese gesto paródico son llevados a su máxima expresión en la última novela que comentaré brevemente, también de Reinaldo Arenas, *El color del verano*[26], de 1990, cuarta obra de la "pentagonía" areniana que se inicia con *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982) y que termina con *El asalto* (1991).

Ha dicho Arenas en una entrevista: "A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció. En ese plano de reescribir la historia a través de la ficción o de la parodia podrían situarse *El central* o *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*"[27]. Es también el caso de *El color del verano.* Ya en 1968 se aventuraba a declarar Arenas: "La gran novela de la Revolución aún no se ha escrito, no porque en Cuba falten narradores de calidad, sino simplemente porque resulta casi imposible transformar el acontecimiento cotidiano, el hecho cambiante, la noticia, en obra de arte, en imagen perdurable. Y entonces resulta (...) que la razón del Cronista predomina sobre el talento del creador y lastima la imaginación, tan necesaria, no solamente para decir las cosas con poesía o de una manera fantástica, sino sencillamente para decir las cosas tal como son"[28]. Este "decir las cosas tal como son" por la vía de la imaginación no podía consistir para Arenas sino en la plasmación de una realidad plurívoca y espejeante por su naturaleza ambigua, empresa cada vez más delicada y sospechosa a la luz del giro restrictivo de la política cultural anunciado en Cuba precisamente ese año, el cual dejaba vislumbrar en el horizonte la cerrazón que caracterizaría al "quinquenio gris" y el trauma colectivo creado en los medios intelectuales cubnos e internacionales por el "caso Padilla".

El color del verano es la novela paródica de la Revolución cubana. Según Béjar, Arenas "pugna por exceder y evadir todo principio de autoridad, incluyendo el suyo propio conformador. Por mantenerse como escritura constantemente paródica, subversiva y esencialmente crítica (...), respectivamente destruye a nivel temático la sacralización de todo discurso ordenador y deconstruye a nivel textual su propia estructura discursiva"[29]. En la parodia, en efecto, como apunta Ainsa, "la historia puede ser

---

[25] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 116.
[26] Reinaldo Arenas, *El color del verano*, Miami, Florida, Eds. Universal, 1991.
[27] Francisco Soto, op. cit., pág. 47.
[28] Reinaldo Arenas, "Bajo el signo de enero", en *La Gaceta de Cuba*, núm. 67, La Habana, 1968, pág. 20.
[29] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 91.

tanto una epopeya de "mitos degradados", un drama o una comedia grotesca y en algunos casos una "epopeya bufa" o una demoledora visión sarcástica"[30]. Sobre todo esto último es *El color del verano o nuevo jardín de las delicias*, subtítulo que alude al tríptico del Bosco, novela paródica y transgresora cuya estructura circular y compleja esbozaré a continuación.

La novela comienza con una advertencia: "Al Juez", elemento paragramático en el que se declara lo siguiente: 1) se trata de una obra de ficción; 2) los personajes son figuras literarias, parodias y metáforas, y no personas de la vida real; 3) la novela se desarrolla en 1999, por lo que el autor no podría ser culpable de hechos ficticios que cuando se narraron ni siquiera habían sucedido. Con respecto a este último elemento, mediante el cual la nueva novela histórica se sale de sus límites temporales previsibles –es decir, del tiempo histórico propiamente tal en el sentido más amplio posible, que incluye también el presente– y da un salto a un futuro virtual, cabe recordar que, hablando de la superposición de tiempos, Ainsa dice que "las novelas históricas pueden prolongarse en novelas de anticipación"[31], tal como sucede aquí. A continuación, el texto de la novela presenta un encuadre histórico-paródico: se abre con una obra de teatro calificada de "obra ligera en un acto (de repudio)" y se cierra con uno de los recurrentes capítulos titulados "La historia". La obra-acto de repudio se titula "La fuga de la Avellaneda" y en ella aparecen un gran número de personajes de distintas épocas de la historia literaria, artística y política de Cuba, algunos con sus nombres reales, otros con nombres ligeramente modificados pero reconocibles y aun otros con sobrenombres inventados (o reales). Algunos de estos personajes están caracterizados por un doble o aparecen sucesivamente en varios lugares distantes entre sí; otros personajes han sido "resucitados" especialmente por orden superior para que participen en la celebración de los cincuenta años en el poder del dirigente máximo, al mismo tiempo que se celebra el carnaval en julio de 1999. Al respecto, dice Béjar que el discurso de Arenas "como juego y actividad dialógica, acepta la estructura semiótica reconocida como carnavalesca, la cual inscribe el carácter relacional en una escritura cuyas categorías demarcadoras asumen su presencia *en* y *por* la dinámica diferencial plural"[32]. Por otra parte, en su libro sobre la poética de Dostoievsky, Bajtín señala que "una categoría de la actitud de carnaval concierne la familiarización –la categoría de *impropiedad-relacional* (*mésalliance*) *carnavalesca*. La actitud desencadenada lo abarca todo: todos los valores, pensamientos, fenómenos y cosas. Todo lo que se había mantenido cerrado, aislado y separado por la actitud jerárquica no carnavalística entra en combinaciones y contactos carnavalísticos"[33]. Otro elemento carnavalesco

---

[30] Fernando Ainsa, op. cit., págs. 27-28.
[31] Ibid., pág. 24.
[32] Eduardo C. Béjar, op. cit., págs. 185-186.
[33] Ibid.

es la risa, también señalada por Bajtín[34], que permite un escape de tensión, así como una nivelación o una desjerarquización en aras de un cuestionamiento de la autoridad, además de ser vehículo y efecto de la vena humorística, forma de ironía o distanciamiento presente asimismo en el texto de Arenas, quien aprovecha todos estos procedimientos con fines paródicos y demoledores de las instancias de autoridad política y moral. Por último, señalemos a este respecto la otra cara del carnaval. Según Tinianov, citado por Ainsa[35], el carnaval entraña asimismo terror, repugnancia y formas de miedo. En efecto, estos aspectos también se hacen presentes en los festejos de carnaval que enmarcan *El color del verano*. Los elementos que priman, entonces, en esta novela, son los procedimientos paródicos y carnavalísticos, aunque veremos que hay además una auténtica preocupación por la historia. Por otra parte, se destaca el elemento intertextual: el discurso de todos los personajes literarios que participan en el acto está entremezclado de versos o frases procedentes de sus obras, los cuales figuran yuxtapuestos a otros fragmentos –por lo general de carácter humorístico o incluso soez– que parodian esas mismas obras. Hay así parodias de textos de la Avellaneda, Nicolás Guillén, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz y Julián del Casal, entre otros autores. Del mismo modo, muchos personajes se expresan con un discurso que contiene su propia negación: por ejemplo, dice Virgilio Piñera a la Avellaneda, quien intenta abandonar la isla en una lancha de remos –y para impedirlo es que se ha reunido a toda esta gente frente al Malecón de La Habana–: “Parte que aquí se acabó hasta lo acabado/¡Qué haces, insensata, regresa y no des más lata!”[36], procedimiento obviamente satírico que permite mostrar la doble faz del discurso: el discurso público y el comentario privado al margen, el *aparte*. Paralelamente a esta multiplicidad de registros del discurso, cabe mencionar asimismo lo que Béjar llama “el exceso suplemental genérico”[37], que es particularmente pertinente en esta novela, dada la gran variedad de géneros yuxtapuestos. A ello corresponde asimismo una pluralidad espacial, pues la obra se desarrolla en varios otros escenarios además del Malecón (en Cayo Hueso, en el mar) que se iluminan sucesivamente en pantallas respectivas.

En esta primera parte de la obra vemos ya una serie de procedimientos paródicos, oximorónicos, autorreflexivos e intertextuales que dan una idea de la complejidad polifónica y de la intención desacralizadora de esta novela, la cual puede calificarse, aunque no sólo, de nueva novela histórica. En efecto, la novela está puntuada esporádicamente por capítulos titulados “La historia”, que irrumpen en la narración de las otras líneas temáticas del libro y en los que se va perfilando una imagen de la historia de Cuba –sobre todo

---

[34] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoievsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, 1984, págs. 126-130.

[35] Fernando Ainsa, op. cit., pág. 27.

[36] Reinaldo Arenas, *El color del verano*, pág. 19.

[37] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 188.

de las taras políticas y sociales que han plagado dicha historia– desde la independencia hasta el régimen actual, así como un insólito desenlace en el año 1999 narrado en el último de estos capítulos históricos, que es a su vez el capítulo final del libro. Tal como en la novela la isla, a la postre, se separa de su plataforma continental, "la índole escurridiza y laberíntica de la grafía ficcional de Arenas se separa significativamente del coro novelístico levantado, dentro de la Isla, por el conjunto de escritores dedicados a relatar –algunos de manera laudatoria– la épica insurreccional, el exorcismo de los valores burgueses y el proceso de la instauración populista, o simplemente, a evadir todo compromiso político e ideológico a través de la ficcionalización fantástica o del testimonio histórico"[38].

El color del verano es una novela demasiado compleja para pretender dar cuenta aquí de todos sus aspectos temáticos y retóricos. Nuestro propósito ha sido únicamente poner de relieve sus mecanismos dialógicos y carnavalísticos y ubicarla dentro de la actual corriente de la nueva narrativa histórica, dado que parodia, desde el futuro, el presente de una revolución que ya puede decirse que ha pasado a la Historia.

---

[38] Eduardo C. Béjar, op. cit., pág. 250.

Este libro se terminó de imprimir
el día 20 de mayo de 1999.

editorial **BETANIA**

Apartado de Correos 50. 767 — 28080 Madrid, ESPAÑA — Teléf. 314 55 55

RESUMEN DEL CATÁLOGO (1987-1999)

Colección BETANIA de Poesía:

- *La novia de Lázaro* de Dulce María Loynaz.
- *Voluntad de Vivir Manifestándose* y *Leprosorio (Trilogía Poética)* de Reinaldo Arenas.
- *Piranese* de Pierre Seghers. Traducción de Ana Rosa Núñez.
- *Trece Poemas* de José Mario.
- *Venías* de Roberto Valero.
- *Confesiones eróticas y otros hechizos* de Daína Chaviano.
- *Hermana, Hemos llegado a Ilión* y *Hermana/Sister* de Magali Alabau.
- *Poemas a ese otro amor, Desencuentros* y *Simpatos* de Víctor Monserrat.
- *Oscuridad Divina* y *Polvo de Ángel* de Carlota Caulfield.
- *Altazora acompañando a Vicente* y *Merla* de Maya Islas.
- *Delirio del Desarraigo* y *Psicalgia/Psychalgie* de Juan José Cantón y Cantón.
- *Los Hilos del Tapiz* y *La Resaca del Absurdo* de David Lago González.
- *Blanca Aldaba Preludia* de Lourdes Gil.
- *Equivocaciones* de Gustavo Pérez Firmat.
- *Hasta agotar el éxtasis* de María Victoria Reyzábal.
- *El balcón de Venus* de Rafael Hernández Rico.
- *Cartas de Navegación* de Antonio Merino.
- *Señales para hallar ese extraño animal en el que habito* de Osvaldo R. Sabino.
- *Cuaderno de Antinoo* de Alberto Lauro.
- *Poesía desde el Paraíso* de Orlando Fondevila.
- *Memoria de mí* de Orlando Rossardi.
- *Meditaciones para después del desayuno* de Miguel Ortega Isla.
- *Majagua* de Francisca González Domínguez.
- *Los espejos del Tiempo* de Ana María Dicenta.
- *Sobre el trazado malva de los signos* y *La última ola (Poemas)* de María Huidobro.
- *Desorden de Lunas* de Clara Díaz Pascual.

Colección DOCUMENTOS:

- *Un plebiscito a Fidel Castro* de Reinaldo Arenas y Jorge Camacho.
- *El Cocinero de los enfermos, convalecientes y desganados. Manual de Cocina Cubana (1862)*, anónimo.
- *Déjame guardar la ilusión*, de Blas de Otero y Yolanda Pina.

Colección ANTOLOGÍAS:

- *Literatura Revolucionaria Hispanoamericana* de Mirza L. González.
- *Poesia Cubana: La Isla Entera* de Felipe Lázaro y Bladimir Zamora.
- *Herejias Elegidas (Antologia Poética)* de Raúl Rivero.

Colección ENSAYO:

- *Novela española e hispanoamericana contemporánea: Temas y técnicas narrativas* de María Antonia BeltránVocal.
- *Poesias de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba* y *"El Ranchador" de Pedro José Morillas* de Adriana Lewis Galanes.
- *El discurso dialógico de "La era imaginaria" de René Vázquez Díaz* de Elena M. Martínez.
- *Asedios al texto literario* de María Elena Blanco.

Colección NARRATIVA:

- *Dicen que soy y aseguran que estoy (Memorias de una Loca, Loca), Las Caras de la Luna* y *Cincuenta años de amor* de Raúl Thomas.
- *La hija del cazador,* de Daniel Iglesias Kennedy.
- *Memorias de Siglos* de Jacobo Machover.
- *Pagadero al portador* de Carlos Pérez Ariza.
- *Ruyam* de Pancho Vives.
- *Móvil-8 (Testimonios del delito común en la Cuba castrista)* de Severino Puente.
- *Ceiba Mocha (cuentos y relatos cubanos)* de Roberto Cazorla.

Colección PALABRA VIVA:

- *Conversación con Reinaldo Arenas* de Francisco Soto.
- *Conversación con Gastón Baquero* de Felipe Lázaro (2.ª edición).
- *Entrevistas a Gastón Baquero,* de VV. AA.

Colección LITERATURA INFANTIL:

- *Juego y Fantasía* de Nereyda Abreu Olivera.
- *El Carrusel* de Ernesto Díaz Rodríguez.
- *Cuentos para niños traviesos* de Emilio M. Mozo.

Colección TEATRO:

- *La Puta del Millón* y *La Visionaria* de Renaldo Ferradas.
- *El último concierto* de René Vázquez Díaz.
- *HoloCastro* de Ileana González Monserrat.

Colección ARTE:

- *Ensayos de Arte* de Waldo Balart.